目　录

1

古典教养

里夏德·施特劳斯的出生地慕尼黑，向来以闲适安逸著称。托马斯·曼(Thomas Mann)的长篇小说《勃登布洛克一家》(Buddenbrooks) 的主人公安东妮·勃登布洛克 (Antonie Buddenbrooks) 以其北德人天生的直觉发现，慕尼黑奇特地缺少了社会阶层的划分，空气中更弥漫着一股道德败坏的消沉。“这个伟大城市的空气中充斥着一群习于无所事事的艺术家与市民。”而其他辛勤工作的市民亦有类似的观感。1884 年，在托马斯·曼书中的女主角短暂地扮演巴伐利亚的家庭主妇之后 20 年，年轻的施特劳斯从柏林写信给他的儿时玩伴，也是同侪、作曲家路德维希·杜伊勒 (Ludwig Thuille)，表达了他的遗憾之情，因为杜伊勒在慕尼黑的家教职责使他无法与施特劳斯共赴柏林。“慕尼黑的颓废气氛必将使你的艺术生命告终。”之后，施特劳斯返回慕尼黑，并担任了数季的指挥，但他总能避开他所谓的“慕尼黑沼泽热”。他很幸



年轻时的弗朗茨·施特劳斯

运，能从大环境中撷取巴伐利亚精神的精华：和蔼亲切中又带着一丝尖锐嘲讽。尔后，这股精神在慕尼黑几家立场开明的报社，以“质朴气质”的名号被大吹大擂了一番。

施特劳斯不曾稍减的勤奋精神乃得自其父弗朗茨(Franz Strauss)的真传，母亲则孕育了他温柔的一面，造就了他热情的性格。这两种人格特质，使他得以在经历了欧洲历史的动荡后，仍能固守其原有的信仰，免于受到任何伤害。

施特劳斯于1864年6月11日诞生时，年方18岁的巴伐利亚君王路德维希二世即位仅三个月。路德维希二世旋即任命他所偏爱的里夏德·瓦格纳至慕尼黑担任宫廷乐师，慕尼黑市民因之受到不小的震撼。不久，指挥汉斯·冯·彪罗(Hans von Bülow)为准备1864年的《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde)和1868年的《纽



19 世纪晚期的慕尼黑街景

伦堡名歌手》(Die Meistersinger)两部歌剧的首演，毫不留情地考验慕尼黑宫廷管弦乐团乐师的本领。(具有讽刺



汉斯·冯·彪罗


2 岁时的里夏德·施特劳斯

意味的是，彪罗的妻子柯西玛〔Cosima，李斯特之女〕已经和瓦格纳陷入热恋，并最后离弃彪罗，改嫁瓦格纳。）彪罗于 1867 年从勤奋的弗朗茨·拉贺勒（Franz Lachner）手中接管宫廷乐团，但他的成功也只是昙花一现。如同前任的瓦格纳一般，彪罗几乎是被反瓦格纳的党人轰出城去的。

乐团内反对派的领导人弗朗茨·施特劳斯(里夏德·施特劳斯之父)是主要的圆号手，最崇拜海顿、莫扎特与贝多芬。尽管弗朗茨不断以言词猛烈攻击“醉鬼瓦格纳”，他依旧继续在《特里斯坦与伊索尔德》、《齐格弗里德》(Siegfried)与《纽伦堡名歌手》等剧中演奏独奏的乐段，表现得一如吹奏贝多芬第九与《英雄》那般令人难忘。同样，他对彪罗的态度也显示他一丝不苟的敬业精神：在乐池，他全然尊重指挥与作曲家；但一离开舞台即转持极端敌对的态度。1883 年，瓦格纳去世，当其他乐师均起立志哀时，执拗到极点的弗朗茨仍固执地坐在原位。

弗朗茨·施特劳斯的一生并不如愿。里夏德在日后的回忆录中表示，父亲是由一位严苛的叔父所带大，但却



里夏德与约翰娜兄妹

没有提及他父亲曾于一次霍乱大流行时，失去了第一个妻子和两个孩子的事实。(事实上，弗朗茨的父亲在他27岁时去世，但他幼时即被送至遥远的亲戚家。也许是因为弗朗茨不愿谈起他痛苦的过去，才导致里夏德的谬误与疏漏。)

经过七年谨慎的追求，弗朗茨·施特劳斯于1863年续弦，新娘是约瑟法·肖尔(Josepha Pschorr)，其父乔治·肖尔(Georg Pschorr)是慕尼黑一家啤酒厂富有的主人。这对新婚夫妇寄居于酒厂后边阿尔汉梅艾克路(Altheimereck)2号二楼的公寓里。十个月后，里夏德·乔治·施特劳斯(Richard Georg Strauss)在此出生。这家人于1870年搬到桑纳街(Sonnenstrasse)一套较大的公寓里，他们的女儿约翰娜(Johanna Strauss)便是在这儿出世。这对小兄妹能享有无忧无虑的童年，都得归功于约瑟法，是她尽最大的努力，缓和了她丈夫冷峻的脾性。(这样的压力最后导致她神经衰弱；当里夏德十几岁时，他母亲即被送进精神病院接受治疗，之后也多次进出疗养院。)

当时普鲁士仍挣扎于权力争夺和领土扩张的背景之下。巴伐利亚很少感受到1864年对抗丹麦以夺得石勒苏益格－荷尔斯泰因(Schleswig-Holstein)战役的余波，也未曾受到普法战争(Franco-Prussian War)后民生匮乏的影响，这场爆发于1870年的战争带来了未来安定的承诺。就像德意志境内的其他地方一样，南部亦受益于随之而来的和平。施特劳斯成长于繁荣的氛围之中，19世纪将

要结束时，这种繁荣的景象更是达到鼎盛。这家人沉浸在音乐的天地里,对当时的政治气候不闻不问。

数年后，约瑟法告诉她儿子，在他孩提时代，总是一



施特劳斯最早的照片之一,他在1岁时与母亲的合影

听到圆号就展颜而笑，听到小提琴声则号啕大哭。他4岁半时便开始跟随父亲的朋友、宫廷乐队的竖琴师奥古斯特·托姆博(August Tombo)学钢琴。托姆博弹奏钢琴时经常以鼻尖弹奏钢琴的中间音域部分，逗得小施特劳斯哈哈大笑。该乐团的团长班诺·瓦尔特(Benno Walter)是弗朗茨的表兄弟，八成就是那位引发无数泪珠的小提琴家，因为他经常拜访施特劳斯家位于桑纳街的寓所，并且在施特劳斯7岁时教授他小提琴。后来，施特劳斯曾形容自己有敏锐的读谱能力，却疏于练习。这孩子的作曲才能展露得更早。他在6岁半便作了《裁缝波尔卡》(Schneiderpolka)，由他父亲协助抄谱。另外几首曲子，包括为他姑姑写的歌，则都在舅舅乔治(Georg Pschorr)家的音乐晚会上获得首演的机会。施特劳斯被引入歌剧的神奇世界，则必须追溯到1871年，那一年他在慕尼黑宫廷歌剧院观赏了《自由射手》(Der Freischütz)与《魔笛》(Die Zauberflöte)，当然，弗朗茨也参与了演奏。约翰娜记得，施特劳斯对歌剧中管弦乐部分的兴趣不下于故事主线，韦伯(Carl Maria von Weber)的狼谷所呈现的超现实式惊悚，或帕帕吉诺(Papageno)滑稽可笑的小丑言行，都令他深深着迷。

施特劳斯在大教堂学校(Dom-Schule)接受了数年的小学教育后，于1875年进入路德维希中学(Ludwigsgymnasium)。他的音乐教育由宫廷乐团总监梅耶(Friedrich Meyer)延续，梅耶在理论、和声与对位法等方面均给予施特劳斯扎实的基础。另外，施特劳斯也通

过旁观他父亲颇负盛名的业余乐团学了不少，尔后并出任其第一小提琴。根据老师们的说法，这个小男孩有着“明朗的欢乐、昂扬的精神”,好动,无法久坐,除了数学之外，每一学科都表现得很出色。培养他对希腊文化爱好的古典文学科目在德国北部几乎已经过时而乏人问津。托马斯·曼在《勃登布洛克一家》一书中忆及这一古老的传统:“其本身即为目的,应带着一种喜悦的理想色彩,轻轻松松地研读。”这和在康德学说的引领下，一切以“制度”为贵的普鲁士式的、枯燥的反复练习简直形成强烈对比，施特劳斯幸运地逃过此一教育的“劫难”。虽然他对(不能算是枯燥而繁琐的)文法课的压力感到厌恶，不过他旋即爱上了这门课程所引介的诗歌与戏剧。通过一位古典文学教师的指导，他将索福克勒斯(Sophocles：古希腊悲剧作家)的悲剧《埃莱克特拉》中的一段合唱颂歌谱写成曲，在1881年的岁末音乐会中发表。其中的钢琴改编版仍留存至今，它展现出一种简约、严峻的风格，与由歌德(Goethe)及温克尔曼(Winckelmann)所阐述的关于希腊的冷静、壮丽等概念均不谋而合。施特劳斯在后来的第一次希腊之旅中，得以亲眼见识希腊艺术中的淋漓元气与暴力。而据他所说,他对埃莱克特拉神话的处理,正是对他所接受的教条式教育的一种强烈反抗。然而，他也没有忘记这些训示，在他年老时的作品如《达夫妮》(Daphne)和《达尼埃的爱》(Die Liebe der Danae)中，依然不忘对以自由求知精神为中心的古希腊文明表达敬意，在他最后几首器乐作品中亦对父亲的音乐榜样呈献敬



8 岁时的里夏德·施特劳斯

意。

尽管施特劳斯展露出显著的音乐才能，弗朗茨仍理性地鼓励儿子再留校一年。“这样你才能善用每个机会。”施特劳斯于1882年至1883年的冬天，在慕尼黑大学(Munich University)待了两个学期，尽管形容枯槁的教授们的讲课依旧冗长而单调，他对课程却始终保持着高度的好奇心。哲学、美术与艺术史这三门学科在建立他意欲创作的音乐类别的概念中，显现出生命力。作曲依然无可避免地占据了他生命中的首要位置，在他尚未“出师”的几年间作品产量大得惊人，大部分是模仿之作。模仿的对象则是他父亲建议他参考研究的可亲近的音乐家，如舒曼（Robert Schumann）、门德尔松（Felix Mendelssohn）与斯波尔(John Spohr)等。

1881年，乔治舅舅出钱赞助施特劳斯发行于五年前完成的《节庆进行曲》(Festive March：该曲的首演是由弗朗茨指挥的乐团演出)，布赖特科普夫与哈特尔（Breitkopf and Härtel）出版公司不太情愿地认可这首曲子为施特劳斯的第一号作品。欧根·斯匹茨威格(Eugen Spitzweg）是约瑟夫·埃伯（Joseph Aibl）出版社的负责人，他对这位年轻作曲家深具信心，愿意多出版一些他早期的作品。斯匹茨威格试图引发汉斯·冯·彪罗对施特劳斯完成于1880年至1881年间的钢琴曲（Op. 3）的兴趣，彪罗给了他一个直率的拒绝，“此人并非天才，但至少还有些才能。”不过他在聆听过施特劳斯于1881年11月间为13只木管乐器谱写的降E大调小夜曲之后，修正了

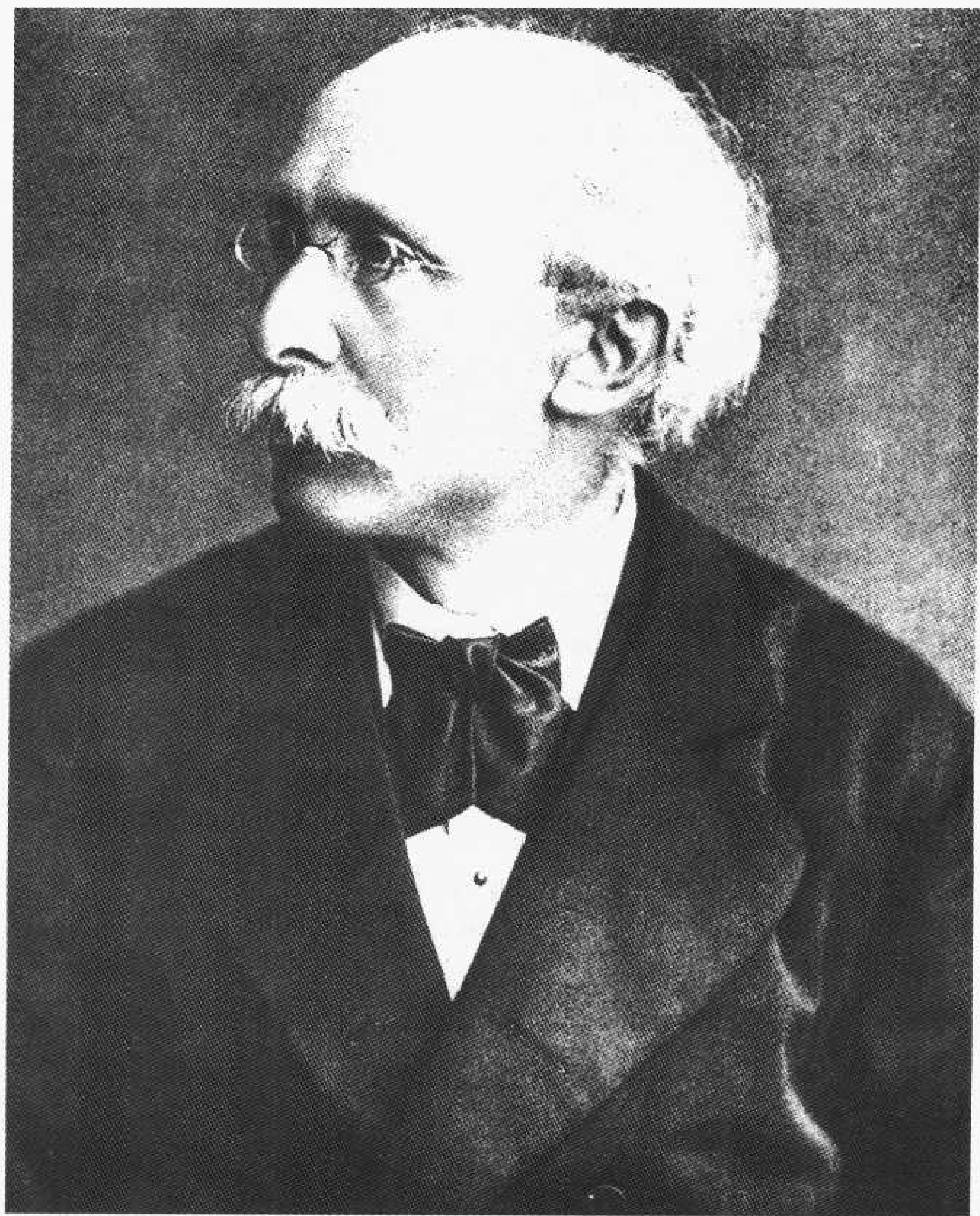


19 世纪中叶的迈宁根

自己的看法，甚至将此曲纳入迈宁根（Meiningen）交响乐团的演出曲目。后世也赞同他的判断：这是一首沉静而凝练的曲子，展现了施特劳斯对木管乐器的精确认识。

这首小夜曲是他在音乐界中第一首占有一席之地的作品，而彪罗对这首小夜曲的推崇，后来又引发他谱写了另一首《木管组曲》，尽管彪罗对于如何安排乐章的成见给了施特劳斯极大的困难，但就其形式而言，新曲更有分量。

时值青少年期的施特劳斯，不论在曲式和合奏上的实验都渐趋大胆，创作的方向也从钢琴和歌曲转至管弦



晚年的弗朗茨·施特劳斯

乐小品，如钢琴三重奏与展现高超技巧的弦乐四重奏。这些曲子都得到弗朗茨乐团同僚的慎重对待。弗朗茨父子最骄傲的时刻是在1881年，当时施特劳斯仍是高三的学生，赫尔曼·李维（Hermann Levi）指挥慕尼黑宫廷管弦乐团首演施特劳斯的D小调交响曲。（李维于1882年接掌慕尼黑乐团，在担任这不算太重要的职务一年之后，又在拜罗伊特音乐节指挥《帕西发尔》（Parsifal）的首演。）《慕尼黑最新消息》（Münchner neueste Nachrichten）的乐评于当年4月3日刊出一篇中肯的评论：

这首交响曲……体裁的处理极为得当，而在管弦乐法上也展现出惊人的技巧。乐曲本身其实并无任何原创性，不过作曲者显然对于音乐有着十分活跃的想像力，乐曲也得以轻易成形。

继D小调交响曲后，陆续有人演出施特劳斯的其他作品。1882年12月5日，施特劳斯首度造访维也纳，他在家书中写道："（维也纳）和慕尼黑一样，只是个普通的城市。"在那儿，施特劳斯为瓦尔特担任钢琴伴奏，演出他自己的小提琴协奏曲。施特劳斯在小提琴独奏的谱曲上流露出大师的风采，特别是那有门德尔松风格的终曲，一定令瓦尔特极为满意。施特劳斯告诉父母，协奏曲的首演获得不错的反应，"至少我没有搞砸我的钢琴伴奏。"不过许多人给予施特劳斯伴奏的评价，远比他对自己的看法高。

1883 年到 1884 年的冬天，前往柏林旅游之前，施特劳斯在德累斯顿稍作停留。他十分庆幸能结识伍尔勒(Franz Wüllner)，伍尔勒曾在前一年指挥德累斯顿宫廷管弦乐团首演木管小夜曲，于 1884 年接任科隆古森尼希(Gürzenich) 音乐节的总指挥，尔后成为施特劳斯音诗的大力拥护者。

在柏林停留一个冬天，乃是弗朗茨暗中为其子拟定的音乐教育计划的下一阶段。经过慕尼黑顺遂的环境之后，柏林具备了大都会所有令人痴迷的特色。施特劳斯学会了一种叫 Skat 的牌戏（此后，他穷毕生之力精研这种牌戏)，也经常把整个夜晚消磨在舞会上，一边和舞伴调情，同时也倾其所有属于青少年的激情，吸收各种最新的戏剧。

萨尔多(Victorien Sardou)的《费朵拉》(Fedora)令施特劳斯颤抖了整整三个小时，他写信给约翰娜，不经意地透露出他父亲所轻视的现代主义品味，施特劳斯表示，这位剧作家明白该如何“将冲突与热情激化到无以复加的地步，几乎令观众丧失了听和看的能力”。

在柏林，施特劳斯首次接触到柏辽兹的序曲，喜欢《本韦努托·切利尼》(Benvenuto Cellini)胜过《罗马狂欢节》序曲 (Le Carnaval Romain)，也聆听了勃拉姆斯的作品，弗朗茨对此当然是大表不悦，但他儿子并不畏惧告诉父亲有关勃拉姆斯第三交响曲的种种情况，这首曲子他已经听过三次了，尽管最初他承认自己并不了解，但他还是表达了对勃拉姆斯与日俱增的热心。对友人杜伊勒，

他就较无顾忌了:“我对勃拉姆斯的作品越来越感到亲近,他总是写些有趣的曲子,往往美丽异常。”施特劳斯在柏林完成的钢琴四重奏是最早显示受到勃拉姆斯影响的作品。虽然作品中可见到施特劳斯独特的活力,但勃拉姆斯的影响却不容忽视。

他于1884年3月29日离开柏林,此时,除了钢琴四重奏外,他又完成了第二首交响曲(这回是F小调),以及专为他父亲而作的圆号协奏曲。施特劳斯在德累斯顿和宫廷乐团的首席大提琴手鲍克曼(Ferdinand Böckmann)首演谱于1882年至1883年间的大提琴奏鸣曲。德累斯顿的首席圆号手奥斯卡·弗朗茨(Oscar Franz)对他的慕尼黑同行之子作了如下惊人的观察,点出年轻的施特劳斯并非哈姆雷特之流:

……这的确是首精彩的作品,充满了原创的感情,整首曲子流畅而奔放,令郎天性乐观健康,希望他不会太快“被思绪的苍白影子折磨成一副病恹恹的模样”。

弗朗茨说得没错。今天我们再清楚不过,大提琴奏鸣曲所流露的富有节奏感的活力与元气,是绝对错不了的。为圆号协奏曲揭开序幕的,同样是炫耀式的花式吹奏,其中前两个乐章正如同弗朗茨所形容的“健康地流畅奔放”的抒情性(Cantilenas);更令人惊异的是,原本呼口号似的大鸣大放转变为回旋曲中的兴高采烈,仿佛预示了未来即将发生的事。在这首曲子的管弦乐谱上,还看



勃拉姆斯

不到任何大胆的手笔，这是因为当时施特劳斯尚未跌入瓦格纳的咒语里。

十多岁时，施特劳斯已观赏过瓦格纳的《齐格弗里德》、《女武神》(Die Walküre) 以及《罗恩格林》(Lohengrin)，所以他并非缺乏机会亲炙瓦格纳的作品，而是还看不出有反叛他父亲的必要。他在 17 岁那年曾经热切而狂喜地研读《特里斯坦与伊索尔德》的乐谱，但那对他的作曲似乎没有造成任何影响，不过，这应是施特劳斯心中埋下成为瓦格纳信徒的野心的开端，这种野心日后靠彪罗以及他在迈宁根的同侪慢慢地诱导出来。

所幸他和弗朗茨之间的分歧并未造成任何灾难，施特劳斯从未成为哈姆雷特，甚至连伪哈姆雷特(Pseudo-Hamlet) 也谈不上，即使他开始对他父亲憎恨的音乐作品感到极度兴趣时也不例外。他那“乐观健康”的本性导致他把所接受的古典教育谨记在心。

2

宫廷乐团指挥

旅居柏林期间，施特劳斯与两位音乐家的会面旋即开花结果。在彪罗指挥迈宁根的乐师排演小夜曲时，施特劳斯结识了该团的圆号手古斯塔夫·莱赫斯（Gustav Leinhos)。莱赫斯后来成为施特劳斯圆号协奏曲 1885 年首演时的独奏音乐家，并在施特劳斯与令人生畏的彪罗打交道时,不断给他鼓励。当施特劳斯与彪罗会面时,这位伟大的指挥家语气恭谨地提及他的头号敌人弗朗茨，尽管如此，彪罗对麾下这名徒弟新近完成的组曲依然流露出明显的赞赏。(彪罗甚至委任这位年轻作曲家首次粉墨登场指挥他旗下的乐团演出此曲。）当施特劳斯受邀在 1884 年 11 月 18 日于慕尼黑的奥迪翁音乐厅(Odeonsaal）早场音乐会中指挥迈宁根的木管乐组演奏此组曲时，彪罗认为这正是复仇的大好机会。施特劳斯后来回忆，彪罗对于慕尼黑城在“瓦格纳事件”中对待他的方式感到不耐烦，当作曲家的父亲感到荣耀，到后台感

谢儿子的恩人时,彪罗毫不迟疑地把握了这个良机:

“你没有什么好谢我的”,他大喊,“我还没忘记在这个被上帝遗弃的城市里,你是怎么对待我的。今天,我之所以做了这些事,是因为你的儿子有天分,跟你一点关系也没有。”我父亲一言不发地离开……突然间,彪罗的心情变得出奇的好……

对施特劳斯而言,虽然这个小插曲令整件事有点缺憾,但那仍是一次成功的首演。之前,他完全没有排演过,因为彪罗告诉他,团员们在巡回途中无法排演,而他自己在演出过后,则什么也记不起来。他承认,他是在一种“朦胧”的状态下指挥那场演出的。相反,彪罗对施特劳斯的表现必定十分满意。隔年五月,彪罗宣布他打算离开迈宁根转往俄国求发展,并在冬天时再去另一个地方,彪罗询问施特劳斯的意向,问他是否愿意把握自己不在的机会,延续他的指挥教育。无论如何,他必须找人来接替他的位置,因为他的助手弗朗茨·曼斯塔特(Franz Mannstädt)也即将到柏林另谋高就。至于施特劳斯,“不知道该说些什么”,毫不犹豫地接受了这项邀请。

F小调交响曲的首演于1884年12月13日在纽约举行,指挥是特奥多尔·托马斯(Theodor Thomas);欧洲的首演则排定于一个月后,由伍尔勒在科隆指挥演出。施特劳斯向来深以奏鸣曲式中的发展部(development)为苦,就此点而言,他的第二首形式完整的交响曲作品和第

一首一样，有着相同的缺点。他也知道，这首交响曲大胆而近乎刻意营造的庄严、雄伟之感，大抵出自自己的手笔，不再有勃拉姆斯的痕迹；的确，全曲除了慢板乐章之外，皆在他抵达柏林、受到勃拉姆斯的影响前即已完成。“爸爸在听到这首交响曲有多‘现代’后，一定会惊讶得睁大了眼。”他从科隆给父母的信中这样开心地写道。而乐评家们果真在欢喜的赞叹中大大地开了眼界。那是施特劳斯到目前为止最成功的作品。

在彪罗提出邀请后不久，迈宁根公爵确认了施特劳斯为宫廷指挥的任命。对这个决定大感失望的对手，包括彪罗热心的拥护者马勒(Gustav Mahler)及魏因加特纳(Felix Weingartner)等人。在不久的将来，马勒、魏因加特纳与施特劳斯将多次在音乐的道路上交错，马勒与施特劳斯注定在指挥的事业上成为良性的竞争者，而作为作曲家，两人也接受彼此的歧异，建立起伙伴的关系。(马勒曾说他俩各自从一座山的两头向前挖掘隧道，有朝一日终究会在山的中央碰头。）迈宁根的宫廷指挥是一项相当令人垂涎的职位。这支拥有48位高手的乐团既享有皇家的赞助，又不必受限于任何一家歌剧院，他们大可极其细腻地排演所有的曲目。音乐立场反瓦格纳的维也纳乐评家爱德华·汉斯利克(Eduard Hanslick)撰文赞美彪罗的贡献。他于1884年写道：“这个乐团在精确度上的表现简直无与伦比。彪罗指挥该乐团就像它是他手上的一只铃铛。”

迈宁根的剧院剧团在公爵乔治二世(Georg Ⅱ：他同

时负责舞台与服装的设计）的领导下建立起奇迹般的声誉。该剧团曾巡回伦敦、布拉格、柏林与莫斯科等地演出。在俄国的首都，公爵对历史事件的关怀与整体演出的掌握，成功地捕捉了斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavsky：俄国著名戏剧家、演员、导演）的想像，也为他日后制作契诃夫（Chekhov）的著名戏剧奠下基石。施特劳斯很幸运，剧团于1885年至1886年的冬天停留于迈宁根，他因此得以观赏剧院上演莎士比亚与席勒（Schiller）的戏剧。他就像被符咒镇住似的，整个人完全沉溺其中。若干年后，仍能忆起剧中大场面的精彩调度。后来，当施特劳斯要离开迈宁根时，公爵的平民妻子，本身也是女演员的爱伦·弗朗茨（Ellen Franz）语带感情地表示，施特劳斯离去后，剧场等于失去了最强有力的拥护者。

在施特劳斯接替迈宁根职务的头几个星期，彪罗仍留在当地。施特劳斯在一旁急切地观摩恩师排演的情形，吸收他所能观察到的一切。在10月25日的第一场音乐会上，施特劳斯不仅指挥自己的F小调交响曲以及木管组曲，还在莫扎特C小调钢琴协奏曲（K. 491）中负责钢琴独奏部分，并获得彪罗的支持。施特劳斯对此简直受宠若惊。他在正式上台前，整整排练了六个月。彪罗听了排练后写信给斯匹茨威格，断言“他的演奏，就像他的首次指挥一样，令人屏息”，并要求出版社发行施特劳斯的装饰奏。（可惜的是，乐谱现已失传。）

在这场音乐会的前一天，勃拉姆斯也在迈宁根聆听彪罗指挥他的第四交响曲首演，他冷淡地表示，施特劳斯

的交响曲“很迷人”；除此之外，他还附加了一些建议，让这位作曲新手一辈子谨记在心：他应该看看舒伯特的舞曲并练习创作一些简单的八小节乐曲。勃拉姆斯也批评了“主题的琐碎”。施特劳斯忆起这件事时，表示他后来之所以只有在作品具有诗一般的特质时，才会专注于对位法，正是植根于勃拉姆斯的建议。不消说，他的父亲对这个评论非常满意，并不断借助它来阐明简洁与明快的优点，正如同他在信中利用每一个机会所强调的一样。

表演与排练耗尽施特劳斯的心神。排演从早上10点开始，最长可持续五个钟头。使他疲累的主要原因倒不是时间的问题，而是所投注的心力。(即使他后来表示，“在那个时代，人们还没有一天工作八小时的观念。”)此外，他也负责室内音乐会，以及合唱团。他指挥的手势狂野，雷霆万钧，充分展现了年轻人的狂热，而彪罗则认为施特劳斯的动作相当有弹性。弗朗茨听完别人传神的描述后，写信叱责施特劳斯简直就像“一根竹竿扭曲着蛇一般的姿态”。日后回忆这位作曲家指挥风格的人，重点并不在他的动作，而是即使在表现伸缩速度(rubato)时，仍能要求他训练有素的乐手们表现最精妙的一面。他们可能会好奇他控制早年狂热的坚定过程与努力。

施特劳斯初到迈宁根几个星期的某个早晨，当他在乐团排练时，公爵的妻子想听瓦格纳的《漂泊的荷兰人》(Der Fliegende Holländer)的序曲，“而我从未看过这首曲子的乐谱，只得以破天荒的轻率，当下指挥了一场急速且轻快的演出。结果却出乎意料的好。”他在给赫尔曼·李

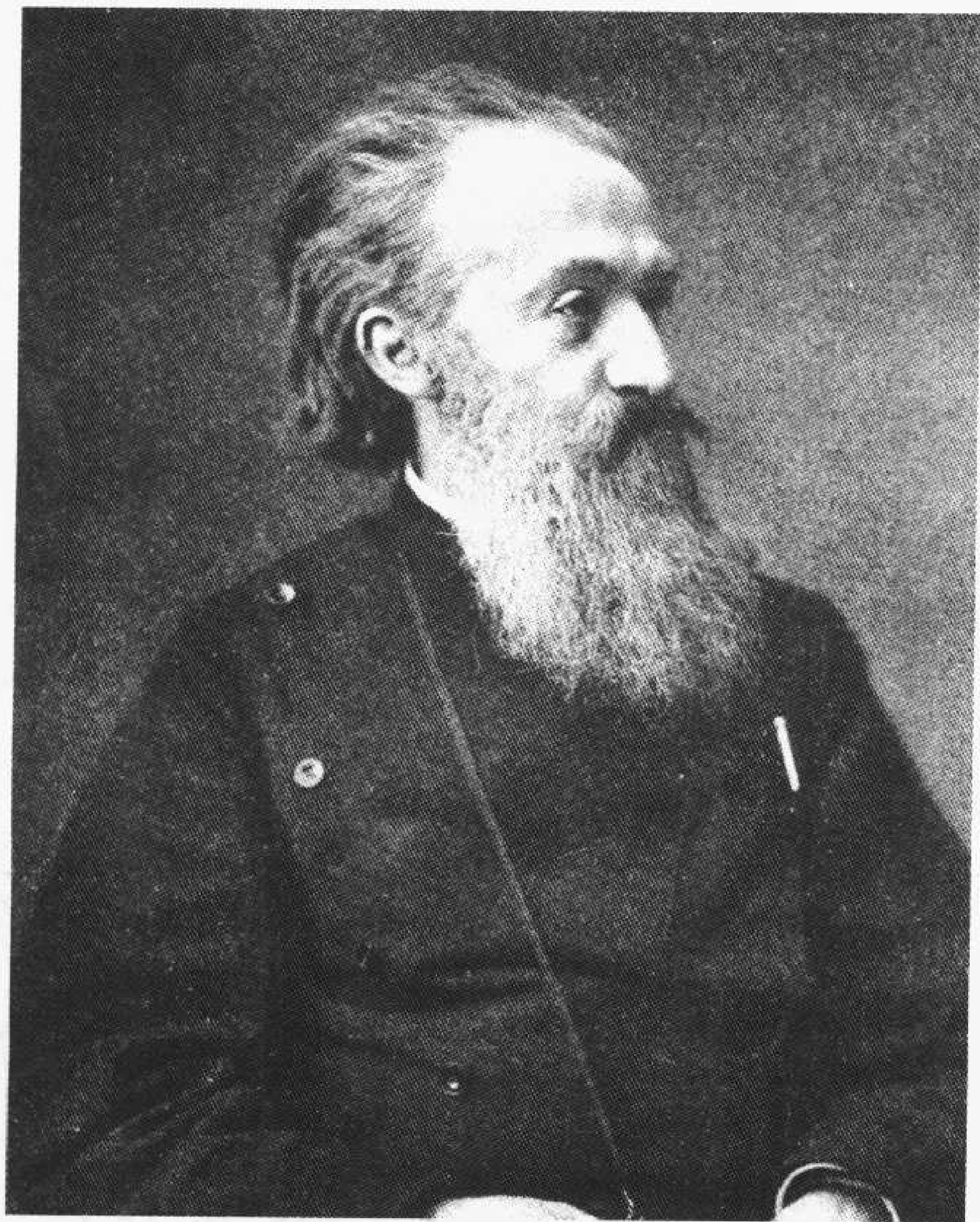
维的信中这样写道。彪罗对瓦格纳音乐的狂热在他的妻子柯西玛弃他而奔瓦格纳后，也随之冷却；但施特劳斯受益于瓦格纳的影响却正在成熟。因此，当前辈指挥家彪罗加入基于反对瓦格纳破坏传统的理念而组成的勃拉姆斯阵营（Brahmsians）时，他的学生施特劳斯却从对勃拉姆斯的尊奉，转向趋近未来乐派（Zukunftsmusik）。未来乐派的音乐理念体现于瓦格纳、李斯特与柏辽兹的音乐作品中，当时这些音乐家均被视作“前卫”（avant-garde）的代言人。

作曲家亚历山大·里特尔（Alexander Ritter）也是迈宁根管弦乐团的小提琴手，极力拥护音乐的新潮流，也是他一再鼓励施特劳斯在音乐创作上追随他们。此人能言善道，他向施特劳斯解释，贝多芬式的音乐表现力已日渐衰颓，布鲁克纳（Anton Bruckner）的结构散漫芜杂，而勃拉姆斯的音乐内容也十分空洞，其救赎惟有借助交响诗强有力而连贯的乐思（idea），或称之为“标题”（programme），李斯特的管弦乐作品便是绝佳的例证。（在这方面，李斯特对瓦格纳有着相当深远的影响，如同哲学家叔本华〔Schopenhauer〕的哲学论述一样。“标题”几乎和音乐本身一样古老，将之应用到作曲上，无疑打开了音乐的新境界。对李斯特与瓦格纳而言，标题是崭新的音乐理念，它为这两人的和声实验提供了重要依据。）日后，施特劳斯在提及里特尔时表示：“在这个世界上，不论今人古人，我最感谢的莫过于他了。里特尔的忠告标志了我音乐生涯的转折点。”

大约在此时，施特劳斯抽空在两次合约间的愉快度假也具有相同的功效。一如原先的计划,彪罗于 1885 年 12 月辞掉他的职位，代理指挥职务的施特劳斯于次年 1 月听到风声,传说公爵打算将团员裁减到 39 名。正巧慕尼黑宫廷乐团总监卡尔・帕法尔 (Carl Perfall) 邀请施特劳斯接任下一个音乐季的第三指挥,施特劳斯遂于 1886 年 2 月 1 日接受帕法尔的提议。他在迈宁根最后一场音乐会的曲目包括勃拉姆斯的第四交响曲、《海顿主题变奏曲》、瓦格纳的歌曲,以及《特里斯坦与伊索尔德》的前奏曲与《爱之死》(Liebestod)。

在这段忙碌的岁月里,他几乎没有作什么曲子,只有一首为钢琴与管弦乐所谱的诙谑曲，彪罗贬之为根本无法演奏(该曲后来以《滑稽曲》〔Burleske〕重新问世)。但是里特尔所主张的"乐思",在他那年春天旅游意大利期间,以一种亲切的方式具体化了。即使行李失窃，这位喜悦的旅人仍丝毫不受影响。在亲眼目睹维苏威 (Vesuvius) 火山爆发时,他的反应仍是典型的欣喜之情,而非浪漫的敬畏。虽然拉斐尔(Raphael)的人道精神翻搅到他性灵的最底层,但米开朗基罗 (Michelangleo) 的荣光则令他心生仰之弥高之感,而较不易亲近。他向彪罗报告:"在罗马的废墟里，我发现乐思会不请自来，而且是成群结队地来。"古罗马公共论坛精神(Forum Spirits)最后被施特劳斯写进他的"交响幻想曲"——《意大利》(Aus Italien) 的第二乐章。

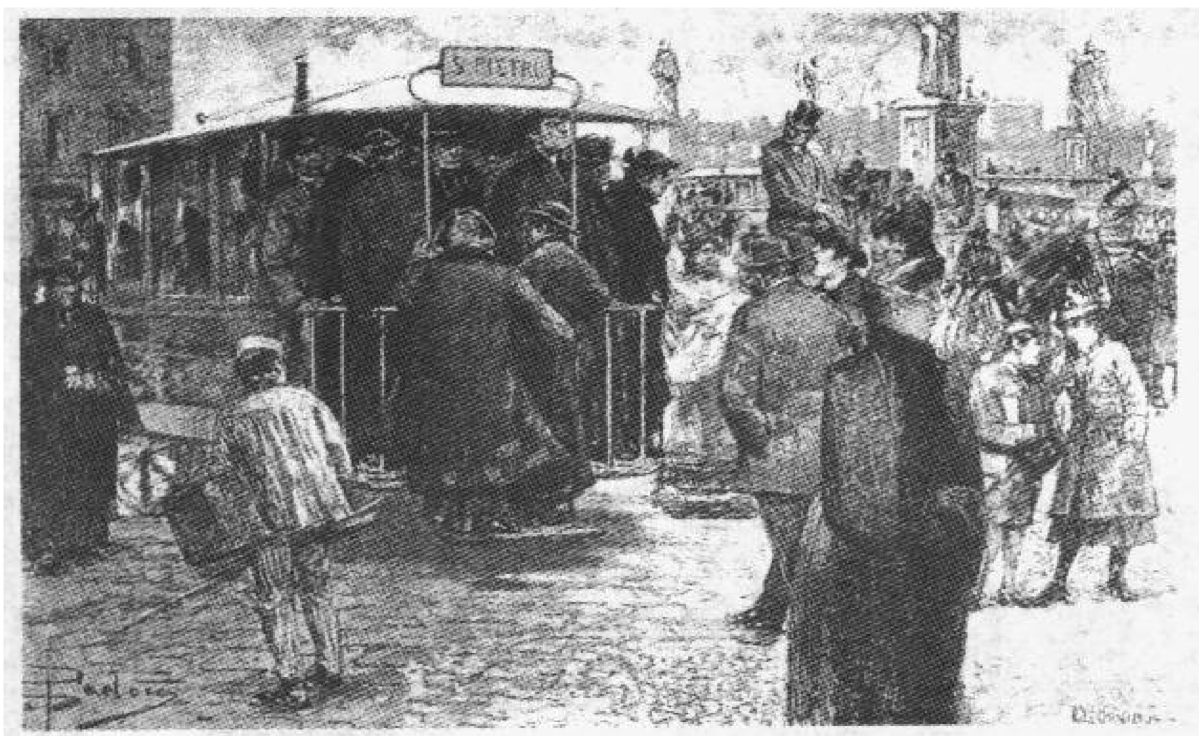
《意大利》的初稿是在南方写成的，管弦乐谱则是9



亚历山大·里特尔

月 22 日在慕尼黑完成。在这首作品于 1887 年首演时，施特劳斯写信给音乐学家卡尔·沃尔夫（Karl Wolff），并在信中写下了一份作曲宣言。在受到里特尔启发后，施特劳斯所从事的每项实验，皆可在这份宣言里得到印证：

……外在的特征纯粹只是次要的……它是由人们身处罗马与那不勒斯的自然美景中油然而起的“感觉”所构成的，而不是对景观的“描述”……“表现”是我们的艺术，一首没有传达任何真正诗意的音乐作品……也就是“内容”，当然是“只能在音乐中”被适当呈现的内容，如此的内容，文字也许能够提供一些“暗示，但只是暗示而已”。在我看来，这样的作品你可以名之为任何东西，却绝对不



19 世纪 80 年代末期罗马圣保罗教堂的观光车

是音乐。

《意大利》综合了施特劳斯过去至今所受的种种影响，其中最精致的几段全然具备了成熟作曲家的特质。第二乐章《罗马的废墟》(Ruins of Rome)仍能清楚寻见门德尔松、舒曼，尤其是勃拉姆斯的痕迹，而令施特劳斯头痛的奏鸣曲式在此曲中仍不免瑕疵，但他的前后乐章则吐露着摆脱形式后重新发现的自由空气。第二乐章中描述在迷蒙的乡村清晨中远眺，透露出魔幻般的李斯特风情。突然插入的清新旋律，弦乐部分即兴的创作方式，还有让德彪西(Debussy)听后大表赞叹的行云流水般的"苏连托行板"，似乎都和乐思的自然形成过程相关。在此，南方轻柔的光线与蓝天似乎也渗入他的管弦乐法，乐曲散发出前所未有的温暖与色彩。他把在那不勒斯街上听到的一首歌写进最后一个乐章中，歌曲的速度采用快板，营造出热闹非凡的气氛，他甚至以一个仓促、忙乱的尾声结束这首曲子。施特劳斯自己打趣道：别人听了他的版本，恐怕会以为作曲家感染了那不勒斯的瘟疫。事实上，这首歌并非民谣，而是登札(Luigi Denza，1846 ~ 1922)历久不衰的《缆车》(Funiculi，funicula)，但这根本无关紧要，对于叛逆心正强的施特劳斯而言，听众越惊讶，他就越开心。

首次于 1888 年在柏林演出此曲的乐团(施特劳斯首次指挥柏林爱乐乐团）显然也被他高昂的兴致所感染。"这些乐手的演奏如此富于表情"，他在给父亲的信中这



那不勒斯街景(约 1890 年)

样写着，“新鲜且富有青春的热诚，他们以无以复加的热情与热爱演奏那首幻想曲。……第一次读完最后一个乐章时，整个乐团爆发出如雷的笑声，这里的人真有幽默感。”彪罗觉得施特劳斯的要求未免过高。但无论如何，施特劳斯的“乐思”的确十分惊人，但他描述为这是个“精彩的错误”却是正确无误。在往后的作品中，施特劳斯将学习如何像老练的作曲家那样，把新的冲击混合到传统形式的规范之中。

3

魏玛的瓦格纳信徒

赫尔曼·李维把慕尼黑宫廷歌剧院的曲目交给了他的第三指挥，但是整体而言，这些曲子并不讨好，而施特劳斯自己挑的作品则偶见佳作。他指挥的第二部歌剧是莫扎特的《女人心》(Così fan tutte)。当时，这部歌剧在莫扎特的作品中并不受重视。正是施特劳斯将这部歌剧提升到它应有的地位。他也指挥了威尔第(Giuseppe Verdi)的《游吟诗人》(Il trovatore)与《假面舞会》(Un ballo in maschera)，这使他修正在最近一次度假期间的书信中，对意大利歌剧的低度评价。(《福斯塔夫》〔Falstaff〕是个例外，这部作品也一直是他最喜爱的威尔第的歌剧。)施特劳斯受委托指挥的大多是洛尔青 (Lortzing)、奥伯(Auber)、弗洛托(Flotow)、莱因伯格(Rheinberger)与尼古拉(Nicolai)等作曲家的歌剧。施特劳斯在回忆时表示，他缺少处理这许多劣等作品所需要的“公式化”做法。尽管他很习于接受命令，排练时却总是摆出一副漫不经心且

故作谦卑的姿态，再加上他对“自己的节奏”几近怪癖的坚持，果然惊动了他仍在乐团担任首席圆号的父亲。真正严重的是，乐团总监帕法尔也耳闻施特劳斯任性的作风，并几次表达他的不满。但这还不是导致帕法尔对他的第三指挥失望的主要原因，施特劳斯排演瓦格纳的《仙女》(Die Feen)时，帕法尔才是真的失望至极。《仙女》是瓦格纳的第一部歌剧，却在封存了55年之后才公之于世。最后，帕法尔把这部歌剧的指挥一职由施特劳斯手中收回，帕法尔的理由是，他不能把演出的重任托付给一个除了音乐指挥外，什么也不是的人。

从比较正面的角度而言，施特劳斯待在慕尼黑的三年期间(1886~1889)，几次受邀在各地指挥演奏他自己的F小调交响曲，每次都是很愉快的经验。在1887年，他分别到法兰克福、米兰以及莱比锡。他在莱比锡遇见了马勒，马勒当着彪罗的面盛赞施特劳斯运用节奏的技巧。

除此之外，慕尼黑的生活乏善可陈。也许就是生活的百无聊赖，激起了他作曲的狂热。他于1887年的后半年谱写出小提琴奏鸣曲，这首曲子的气势雄浑，冲破形式的限制，但这也是施特劳斯室内乐的告别作。在机缘巧合下，里特尔回到了慕尼黑。里特尔经常激励施特劳斯重回交响诗的怀抱，两人几乎每天傍晚都会在慕尼黑的酒店碰头，年长的里特尔也总不忘鼓励施特劳斯多阅读叔本华。当时，施特劳斯正狂热地阅读众多文学大家的作品，包括陀斯妥耶夫斯基、托尔斯泰和易卜生(Ibsen)，

还有其他哲学家，他们引导这位年轻作曲家远离意大利式的明亮阳光，转向比较晦涩、戏剧化的文学天地。麦克白（Macbeth）的故事大大激发了他的想像力，日后，也给予他在创作时所需的一切灰暗色彩与不和谐音。施特劳斯继《意大利》1887 年 3 月在慕尼黑的胜利之后，宣称正在谱写的曲子“基调将十分狂野”。

1888 年初，他把《麦克白》的初稿寄给彪罗，彪罗强压下他对这首情感张力极大、刻意引人震惊的“未来音乐”的厌恶感，并提出一些有助益的建议。彪罗指出，音乐作品若要处理成像剧中主角与他妻子那般的野心与罪恶感，就不应以马尔科姆（Malcolm）与麦克道夫（Macduff）的胜利进行曲作为终曲。然而，这类高度自觉的“文学”音乐不正是新一代音乐诗人（tone poet）亟欲追逐的吗？施特劳斯也算是从善如流，更改了他的结尾。虽然在迈宁根及曼海姆（Mannheim）举行过排演，但这首交响诗还是冷藏了两年，才于 1890 年在魏玛首演。到那个时候，施特劳斯已完成另外两首交响诗：《唐璜》（Don Juan）以及《死与净化》，并感到早先的作品太过夸张，遂动手修改《麦克白》的管弦乐手法。不消说，他修改的程度当然不会依他父亲的意思，作大幅度的修改。（在魏玛首演过后，弗朗茨写了一封信训诫儿子，一如往常地提醒他“伟大而高贵的思想”应饰以简单的风格。）不过，当弗朗茨于 1892 年在柏林听了《麦克白》的最终版本后，感到十分满意。“乐团演奏得太棒了，音乐也非常好听……新版曲风的澄澈透明，使得曲子的每一个主题都‘突显’出

来。”然而问题依然存在,尤其《麦克白》的音乐是依循李斯特的风格,由故事主线来主导音乐,却不免牺牲了乐曲结构的连贯性与表情的张力。另一方面，施特劳斯采用两个高音长号、低音号、低音长号、高音大号(tuba)、低音竖笛以及低音黑管,极富瓦格纳色彩,也扩大了交响诗营造气氛时得以使用的手法。到 1891 年,施特劳斯学到了更多有关管弦乐手法的学问。

《唐璜》的初稿是施特劳斯于 1888 年初夏,二度造访意大利时在帕多瓦(Padua)一座教堂的回廊里谱写的。在回程中,施特劳斯便开始正式作曲。这一次,这个传奇故事对文学性标题而言并没有太大的助益（包括总谱开头摘录的尼古拉斯·勒瑙〔Nikolaus Lenau〕未完成的诗作),它远不如这个传奇本身对施特劳斯的意义,这个传奇提供了抒发自己经验的机会。

前一年的夏天,施特劳斯在亲戚家位于菲达芬(Feldafing)的别墅里,经人引见结识了德·阿纳(de Ahna)一家人,也答应教德·阿纳少将的长女保莉妮(Pauline)声乐。保莉妮先前已在慕尼黑音乐学校(Munich Conservatory)学过声乐,流露出非凡的音乐才情,本身也极富魅力,令施特劳斯深深着迷。施特劳斯写信给她的前任教师斯坦尼泽(Max Steinitzer),极力赞扬保莉妮:“她的才能远超过你的想像,我们只能协助她发挥到极致。”

此时，施特劳斯对慕尼黑皇家管弦乐团首席大提琴手汉努斯·威翰（Hanus Wihan）之妻朵拉（Dora Wihan）的迷恋令外界疑心大起。（施特劳斯的大提琴奏鸣曲

Op. 6 便是献给她，她也是德沃夏克〔Dvorák〕1895 年大提琴协奏曲的题献对象。)1886 年，弗朗茨对于外界有关他儿子与朵拉的飞短流长感到十分忧心，而两位当事人间的书信也显示这段关系颇为亲密。朵拉于 1893 年写给施特劳斯的最后一封信微妙地暗示对过去的苦涩回忆。而当时保莉妮在施特劳斯心中的地位正逐渐上升。施特劳斯于 1889 年 10 月搬到魏玛，并接下宫廷剧院的指挥一职，保莉妮随后也抵达魏玛，自此之后，两人常共同排演、练唱，有充足的时间让爱苗滋长。

慕尼黑的经验让施特劳斯感到厌烦，他仔细考虑魏玛宫廷剧院总监汉斯·冯·布朗沙特（Hans von Bron-



魏玛宫廷剧院

sart）的提议。虽然他要求担任深具影响力的宫廷乐长(Hofkapellmeister)未果，薪俸也不如慕尼黑高，但他思考的重点在于，在这里他可以得到更宽广的艺术空间。他也相信，经过李斯特在此地的十年任期，已为自己、柏辽兹（Berlioz）与瓦格纳的作品奠下基础，施特劳斯对瓦格纳的风格一直怀有憧憬，魏玛对他应该会有所启示。在这点上，施特劳斯果真没有失望。

在 1889 年夏天接受魏玛的职务以前，施特劳斯已和拜罗伊特（Bayreuth）建立起密切的关系。彪罗不只引起布朗沙特对这位年轻指挥家的兴趣，他还进一步推荐施特劳斯在瓦格纳音乐节担任戏剧助理。彪罗心知肚明，他必须推动他的学生一步步往他已逐渐淡出的路子上发展。施特劳斯发现助理的工作十分繁重，不过毕竟还是比指挥一首又一首风格不同的剧目要来得轻松，因为“要掌握繁杂的剧目，一个人经常只能囫囵吞枣，而且过程又是如此令人筋疲力尽”。在制作《帕西发尔》期间，他开始了他与柯西玛·瓦格纳维持多年的友情，当施特劳斯告诉柯西玛，他要以李斯特的《英雄葬礼进行曲》(Héroïde funèbre)代替勃拉姆斯的《德意志安魂曲》之后，柯西玛对他大表激赏。

施特劳斯于 9 月 8 日抵达魏玛，发现年迈的总指挥拉森(Eduard Lassen)并不准备把《纽伦堡名歌手》、《漂泊的荷兰人》与《尼伯龙根的指环》的指挥权让给他认为是个天才的 25 岁青年。然而当施特劳斯听到风声，说自己将指挥瓦格纳的《罗恩格林》，而且演出时间排定在 10 月

的前几个星期时，他遂把所有的精力都耗在这部歌剧上。施特劳斯认为这部戏相当成功,但他也不免哀叹,演员的表演仅止于例行的动作。直到1891年,《罗恩格林》在魏玛演出第100场，施特劳斯才能确定这场盛会获得了应有的尊重，因为他不仅参与了这次制作的每一个环节,甚至亲自挑选新的布景与戏服,而结果也赢得柯西玛最真挚的感谢。

自青少年时研读乐谱开始，《特里斯坦与伊索尔德》便一直是施特劳斯最想指挥的作品之一。施特劳斯于1891年从一场肺炎中逐渐康复时，就告诉里特尔，他多么渴望"凭着记忆指挥半部《特里斯坦与伊索尔德》",尽管他的身体还很虚弱，无法于那年夏天在拜罗伊特音乐节中指挥《唐豪舍》与《帕西发尔》,但施特劳斯仍利用养病期间准备魏玛的《特里斯坦与伊索尔德》。这部歌剧为瓦格纳作品的演出奠定了新的里程碑;这是《特里斯坦与伊索尔德》第一次全版演出(以往演出时总是大幅删动),施特劳斯甚至不辞辛劳,将之重新谱曲,以配合魏玛管弦乐团的规模，部分是为了满足柯西玛想听到全本歌剧的迫切心情。(施特劳斯日后创作他自己的歌剧作品时,曾提及这次练习。)此外,正如他给柯西玛的信中所说,新版的歌剧自有其独到之处,"管弦乐的部分特质,就像室内音乐一般亲切。虽然乐谱缺乏吸引力，但管弦乐竟也赋予它独特的魅力。"在1892年1月17日首演的晚上,这部歌剧受到极大的好评，有一大部分得归功于保莉妮饰演的年轻迷人的伊索尔德，以及另一位施特劳斯的学



柯西玛与瓦格纳

生，饰演特里斯坦的男高音柴勒(Hans Zeller)。

施特劳斯在给柯西玛的信中，以极为感性的修辞描述瓦格纳的管弦乐曲是如何有弹性，可以任人自行诠释。施特劳斯还表示，“我终于指挥了《特里斯坦与伊索尔德》，这是我这辈子最美好的一天。”

而一向谨遵亡夫乐风对慢节奏有要求的柯西玛，竟然对施特劳斯所诠释的有弹性而且冲动的《特里斯坦与伊索尔德》感到兴致盎然。一位乐评人在观赏了施特劳斯指挥序曲之后，惊叹“(施特劳斯)在气息吐纳之间的指挥风格”分明是受到彪罗的影响。

但这并不足以抵挡音乐总监布朗沙特对施特劳斯与日俱增的非难。早在施特劳斯抵达魏玛后不久，布朗沙特就曾以严父般的姿态，对施特劳斯飞快的指挥速度与冲动的个性有所针砭（其中也不乏对那位“没有音乐修养的瓦格纳的寡妇”的严词批驳)。有好一段时间，施特劳斯和布朗沙特的关系一直不甚融洽，尽管布朗沙特后来承认，他固执的举动抹煞了原本善意的出发点。



“拜罗伊特夫人”(Mistress of Bayreuth)——年老时的柯西玛

《唐璜》于1889年11月11日在魏玛首演。由于魏玛

管弦乐团的弦乐部人手不足，施特劳斯原本希望能在别处首演，不过，公演结束后，施特劳斯却满意极了："乐声的呈现流露出醇厚丰盈的光彩，真是棒极了。"他在排演后写信告诉他父亲。

在音乐会上，圆号乐手吹得满身是汗，嘴里还不停地咒骂，不过台下观众却是如痴如醉，大声叫好。《唐璜》的管弦乐流泻出令人屏息的才气，却也无可避免地引来保守派人士质疑乐曲缺乏具体的音乐理念。弗朗茨央求其子"少一点外在炫耀，多一点内涵"，乐评家汉斯利克隔年聆听了这首交响诗之后，也发出类似的评语：

> 从单一方面来看三位管弦乐作曲天才(李斯特、瓦格纳与柏辽兹)，可以发现年轻一辈的人才在音效上前所未有的创新，确实展露了大师的手笔；但是，过犹不及，对他而言，色彩才是重心所在，乐思则空空如也。

这类指责性评语不禁令施特劳斯忧心忡忡。作为一名指挥家，他的对策是强调乐曲的流动性以及活力(譬如《麦克白》中，在奏鸣曲式架构中加入二段插句〔episode〕，但整首作品结构更为紧凑)，因为施特劳斯一直认为，许多指挥的速度过于缓慢，即使是他所景仰的彪罗也不例外。

至于所谓的"音效"，今日的乐迷们再清楚不过，施特劳斯的中心主题通过乐器展露出来，而且把乐器的特性掌握得令人赞叹。很难想像除了以压低音量的弦乐器与



爱德华·汉斯利克

加弱音器的圆号带出插入段落的悲伤情调，还有什么独奏乐器更能搭配双簧管（对此，施特劳斯也感到十分自豪）；紧接着，在听众的情绪还沉浸在悲哀当中时，圆号突然以高八度的嘹亮声响猛然齐奏。这种作曲手法大胆地偏离传统。施特劳斯另一项创新的手法是，在堆砌了这许多气贯山河的气势后，终曲时却又坠入无尽的黑暗——这被公认为施特劳斯第一首杰作中的神来之笔。

施特劳斯的下一首交响诗《死与净化》，于 1889 年的复活节开始动笔，当时他人还在慕尼黑，在《唐璜》首演后不久，即完成了新曲的编写。除了修改《麦克白》以外，《死与净化》是施特劳斯在魏玛前三年里仅有的具体成果，而这两首曲子中几个阴郁的片段也颇有异曲同工之妙。

这首音诗的主题生动地描述一位垂死的男人，痛苦地检视他的一生，以及他转变之后的遭遇。当时，这个中心主题与施特劳斯并没有切身的关系。若是硬要作曲家解释，他可能会说，创作的灵感原本就无以名之。也许，如同施特劳斯几次在不同场合点出的，在《唐璜》中，他必须让主人翁由 C 小调的痛苦深渊超越世俗典型的死亡，而进展到 C 大调，这和唐璜阴魂不散的命运恰恰相反。由此，对施特劳斯而言，在每首新曲中灌注全新的风貌，变得越来越重要。

然而，不论施特劳斯谱写《死与净化》的真正动机何在，他在临死之际毫不避讳地表示，死亡就和他在此曲中描述的一模一样。而且在施特劳斯的一生中，曾经不止三次承认，他对此曲一直怀抱着浓厚的感情，正是因为主

题具象化了英雄的“意识形态”，全曲对此也才有详尽的铺陈。《死与净化》终结乐章宁静的神格化过程，因为触碰不到神圣的核心而显得破绽百出，然而作曲家极富感情的手，却使得该曲依旧绽放出它特有的光彩，这是施特劳斯在后来的作品《没有影子的女人》(Die Frau ohne Schatten)和《和平的日子》(Friedenstag)里即使勉力为之也无法做到的。

《死与净化》于 1890 年 6 月 21 日在埃森纳赫(Eisenach)首演，由施特劳斯亲自指挥演出。曲目还包括施特劳斯在迈宁根为钢琴与管弦乐所谱写的谐谑——《滑稽曲》，快活的曲调和交响诗恰好形成完美的对比，不过交响诗中难以驾驭的奏鸣曲式，显然是受到勃拉姆斯的影响。这一回，柯西玛同意了汉斯利克的看法，她认为《死与净化》过于呆板，充满了匠气，从《唐璜》开始，施特劳斯就走上了乖戾的路线，几乎完全被他的知性所支配。

或许正是受到她的影响，施特劳斯在往后五年不曾写出任何管弦乐作品，而是以拜罗伊特的大师瓦格纳为模仿对象创作他的第一部歌剧。没有什么比他第一部歌剧的主题——一群中世纪秘密宗教社团的狂热分子，游走各地，以对抗游吟诗人(Minnesingers)八股的言行——更像瓦格纳的风格。施特劳斯对这个主题的研究，由于钻研叔本华的思想而变得既深刻又广博。他在 1890 年的秋天完成剧本，1892 年 3 月谱写完前奏曲，其简约的风格显然是模仿瓦格纳的《罗恩格林》(这是少数弗朗茨可以忍受的瓦格纳歌剧之一)，施特劳斯确信，前奏曲可以

同时博得他父亲和瓦格纳乐迷的欢心。但是，这部新完成的歌剧《贡特拉姆》(Guntram)最关键的部分，却走入了另一种气氛中。

同年(1892)，他和拜罗伊特的关系变得不很和谐。前一年的夏天，保莉妮曾经在拜罗伊特音乐节中担纲演出《唐豪舍》中的伊莉莎白，但次年并未受到拜罗伊特的邀请，柴勒也同样被冷落了，而施特劳斯本人则仅受邀指挥《纽伦堡名歌手》的排演与最后两场的演出（其他几场全交由汉斯·李希特〔Hans Richter〕负责)。他也明白，对于《仙女》的争议可能是导致他不受拜罗伊特青睐的原因，不过，他还是向柯西玛抱怨，他不是“专门负责排演的笨蛋”；之后，柯西玛允诺施特劳斯指挥《特里斯坦与伊索尔德》以平息这场风波，拜罗伊特的是是非非也就暂时告一段落。

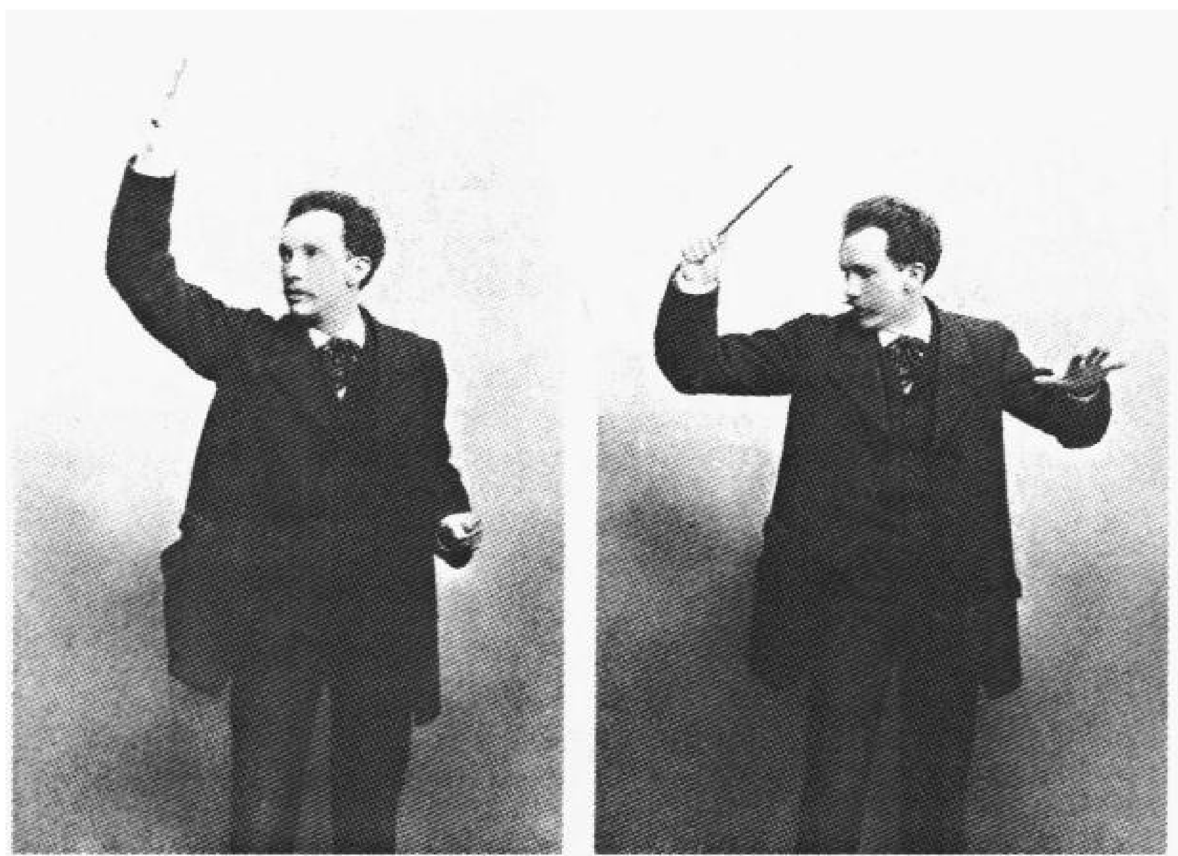
除此之外，施特劳斯和布朗沙特、拉森的问题仍未解决，和彪罗的情谊也逐渐淡漠。之后，施特劳斯再次受到病魔袭击，这回病情更加严重。不到一年前，施特劳斯第一次病倒时，就是在乔治舅舅家康复的，这次生病，乔治舅舅再次扮演了无微不至的教父。乔治认为，到希腊和埃及度个长假，才是治好他外甥肋膜炎和支气管炎的良方，他甚至慷慨地出了一笔旅费，施特劳斯才得以成行。而事实证明，长久以来，施特劳斯因为过度紧张的脾性，替自己招惹来一堆问题，如同他向柯西玛解释的，这趟旅行给了他一次良机，让他得以冷静地思考。

施特劳斯养病期间，在给友人林德纳（Eugen Lind-

ner)的信中,以前所未有的眼光,彻底地审视了自己的处境:

我真的相信，我一向竭尽所能地实践我的道德原则。你应该记忆犹新,我亲爱的林德纳,我的诚实经常遇到莫大的阻碍，甚至连我的胸腔也不例外。我的一切善意,都化作危机,再加上我过度紧张的神经的阻碍,更经常被催化成极大的矛盾,或者直截了当地说,是荒谬透顶的矛盾。其中一个大阻碍是“反对到底的恶魔”，他的出发点并无恶意,但在世上却有三个强有力的仇敌,而他只消瞥见他们，就疯狂得不能自已；这三个仇敌分别是伪善、半吊子的厚颜无耻、庸俗……无论如何,我一定针对那些指控我且令人难以忍受的人,慎重地自我防卫,我不相信有那么多人能够更诚挚地企图去认识一切美好的东西，或至少在严肃的艺术努力之下产生的事物，在这点上,很少有人比我更诚实;而我也同样确信,一旦我知道自己获得真切的领悟,我会勇敢地表达出我的看法……

如今,施特劳斯最欠缺的就是时空的改变,而一趟旅行将如同及时雨一般，满足这些需求。假若施特劳斯的旅程附带了某些令他的众导师们大为惊讶的结果，那也是因为施特劳斯诚恳地决心走自己的路。他于 1892 年 11 月 4 日起程前往希腊，行李中带着《贡特拉姆》的剧本,以及前两幕的草稿。



年轻的指挥家里夏德·施特劳斯。他把这两张照片加上诚挚的题语,寄给他的作曲家同行汉普丁克(Humperdinck)

4

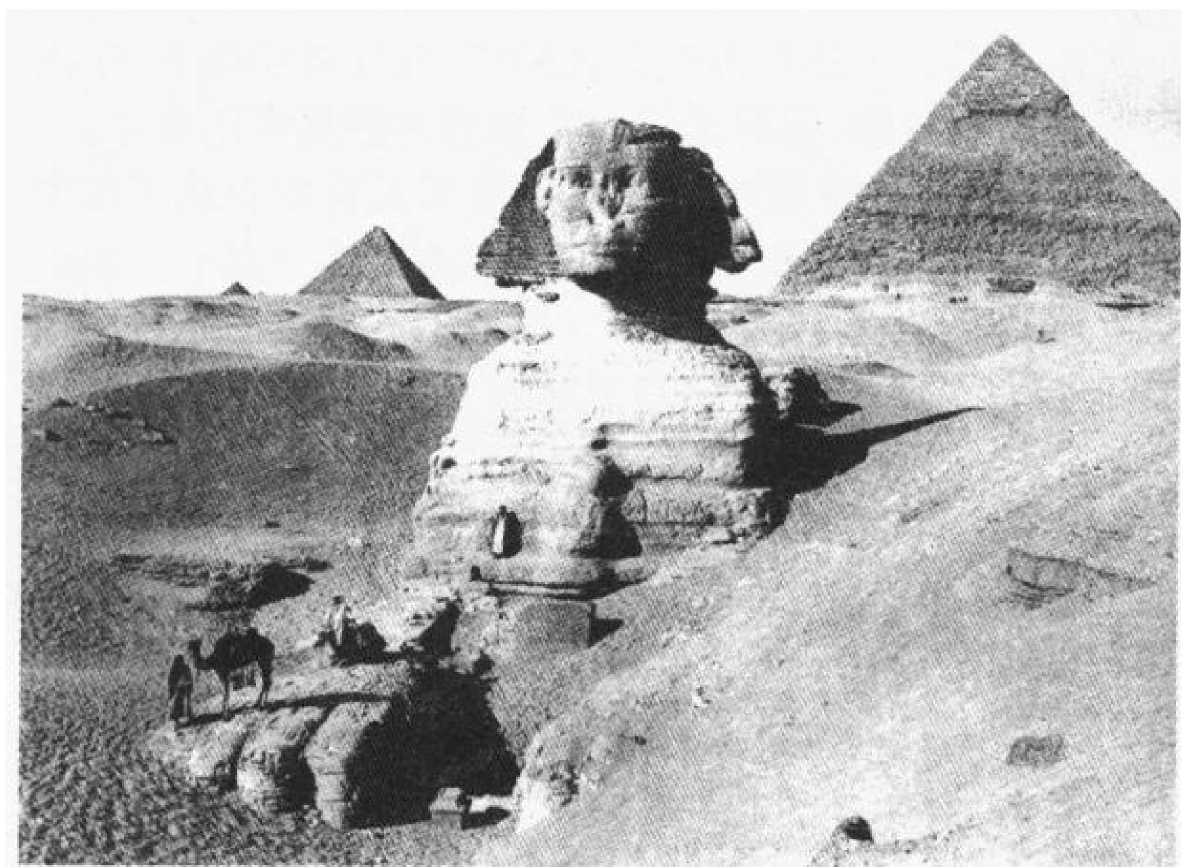
另辟蹊径

施特劳斯在暮年回忆道："自从那次由布林迪西(Brindisi)出发，从意大利轮船甲板上眺望科孚岛(Corfu)和阿尔巴尼亚的蓝色山脉，我就一直是德籍希腊人，直至今日。"在这次旅程中，他来到奥林匹亚(Olympia)，首次有股冲动想将心中的震撼形诸文字；而宙斯(Zeus)神庙墙顶上充满暴力的浮雕饰带也让他体会到，希腊艺术并非只有静谧严肃的一面。他接着造访雅典，被帕台农(Parthenon)神庙的美感动得热泪盈眶。

在一封写给柯西玛的信中，施特劳斯以其独特的风格，复述英国评论家罗斯金(John Ruskin)的观察，并追忆那个不论建筑、艺术、宗教及种族都冶为一炉的年代。和希腊相比，拜罗伊特呈现了"和基督教天才的极端隔离"，超越了大部分民众的思考之上。他在12月初寄出这封信，此时他已抵达开罗。在游览尼罗河的途中，他向里特尔表示，埃及庙宇和希腊庙宇相比，一如巴赫B小调弥

撒曲和莫扎特第 40 号 G 小调交响曲的对比，前者的气势虽恢宏，但不免欠缺一些人情味。他觉得挣脱了日常生活的单调乏味，并向一位同侪透露，他可以自得其乐地在埃及的沙漠里，源源不断地谱写歌剧。在慕尼黑及魏玛历经数年的压力与风暴后，这转变确实是他企盼已久的。

施特劳斯于圣诞夜前夕在开罗完成了《贡特拉姆》，在谱末加上“感谢天主(以及圣瓦格纳)”。事实上，虽然明知将引起拜罗伊特教堂司事的不悦，他仍决定改写结局。剧本原本充满了浓厚的瓦格纳色彩：贡特拉姆谋杀了他



位于埃及吉萨(Gizeh)的人面狮身像和金字塔。约 1900 年

挚爱的弗蕾希德(Freihild)的暴虐的丈夫,注定要为此而受惩罚;但在修改后的版本中,施特劳斯认为,贡特拉姆应拒绝神圣兄弟会长者选择的赎罪方式,决定自己的命运;此外,原本弗蕾希德认为"爱的力量已经胜利"的想法到后来也证明是错误的,贡特拉姆终将离开她,独自为自己的罪过忏悔。里特尔十分关心这部歌剧的进度,在获知弟子的意向后,反而震惊异常。施特劳斯于1893年1月17日接到里特尔的回函,里特尔表示,这个决定改写的举动"是我最痛心的经验之一",他还建议施特劳斯参照叔本华、《福音书》以及瓦格纳的《艺术与宗教》(Art and Religion),再作修正。施特劳斯的回复是:他一向以忠实呈现原著的文学精神为使命,但不管在什么情况下,个人经验是最重要的,他只是将内心强烈的感觉表达出来。

通过《贡特拉姆》的结局,施特劳斯首度表达了他个人的哲学——瓦格纳直到最后才表达出这一点——也就是在叔本华的"否定意志论"(里特尔本来以为施特劳斯必定会完全参照叔本华的哲学概念)和尼采及斯特纳(Stirner)的万能自我主义之间一个积极的中间地带。施特劳斯的"哲学"不止在于表现他独特的个性,也可看出他想挣脱单一教义束缚的意念,以及他受到歌德(Goethe)的影响——"没有一件事情是无趣或不值得一探究竟的。"部分乐评认为施特劳斯的作品缺乏道德观和知性的深度,汉斯利克就曾不客气地给它贴上一个"令人愉快的气体"的标签;但也有不少人对其作品的多样性表示赞赏。那年冬天在埃及的闲暇时间,施特劳斯将阅

读的内容与亲身经验做了一番整合,从而得到新的自由;诚如他在1945年告诉约瑟夫·格雷格(Josef Gregor)的:“我终于开出了一条道路,可以无拘无束地独立创作。”

回想起来，家乡的里特尔与拜罗伊特人士之所以对新版的《贡特拉姆》采取卫道的态度,是因为在他们眼中,新版的中心思想太过倾向于瓦格纳精神。这实在是个讽刺。事实上,贡特拉姆在第一幕的独白,以及在第三幕与弗蕾希德的重头戏,均明白显示,施特劳斯分明是以狂热的手法,创作出温煦、悦耳的崭新风格。尽管贡特拉姆的宗教热诚沾染了极不讨喜的瓦格纳风格，但施特劳斯在铺陈故事主人翁喜好自然的性格时，全然沉浸在弦乐昂扬的曲调与木管的鸟语虫鸣当中，而乐曲中予人的感觉也比贡特拉姆所言“包裹黑暗幻象外面那层闪亮的假相”更让人印象深刻。一旦施特劳斯打定主意，《贡特拉姆》本身重建的行云流水般曲风最后是以沉静、明确作为终结，这是他许多这类音乐的第一首。施特劳斯曾在信中提及《贡特拉姆》的最后一幕,说它“超越(hyper)特里斯坦的风格……表现最为精确,音乐的创造性丰富而杰出,总而言之,是我截至目前为止最好的作品”。

春季时,施特劳斯在西西里继续《贡特拉姆》的编曲工作。回到德国后,虽然又得面对魏玛的单调生活,但对《贡特拉姆》首演的热切期待,使他的心情雀跃了起来。施特劳斯原本中意的首演地点是慕尼黑,但《贡特拉姆》却是在1894年5月于魏玛与观众相见。施特劳斯是“指挥、音乐指导、布景画工、舞台监督以及戏服制作”,一人

身兼数职，他将此事告诉了里特尔。此时他和里特尔仍维持着基本的情谊。他本想安排大型的管弦乐团，却因魏玛乐团的弦乐部规模太小，不得不稍做缩减。三管编制的木管部分还得从当地的军乐队请来枪手支援。媒体对此剧的反应相当冷淡，然而《慕尼黑最新消息报》的乐



施特劳斯与他的旅行同伴，摄于埃及阿斯旺(Aswan)

评认为,《贡特拉姆》在角色塑造与音乐性上都脱离了瓦格纳的风格;而哈塞(Max Hasse)则在一篇详尽的乐评中指出,该剧的音乐大大美化了最后一景,原本听众对其后隐含的涵义不免心存疑虑,至此也冰消瓦解。剧中主角由施特劳斯的两位学生担纲,男主角贡特拉姆由可怜的柴勒饰演,不出所料,贡特拉姆所占的戏分太多,让他在剧中唱得声嘶力竭(比特里斯坦的角色多了 169 个小节),而弗蕾希德则由保莉妮担任。首演后两天,也就是 5 月 12 日,保莉妮和施特劳斯正式对外公布订婚的消息。

其实他们在 3 月已秘密订婚,保莉妮的父亲德·阿纳将军把女儿托付给这位前途看好的年轻音乐家。但过了几年的婚姻生活后,保莉妮的情绪却变得极不稳定,动辄发怒,而且言词尖酸,常令她的朋友觉得摸不着头脑。在亲友眼中,这桩看似美满的婚姻其实只剩下一个空壳子。她最喜欢的说词之一就是,她的父母对这桩婚事是否适当感到极度不安。保莉妮曾在 1894 年 3 月 24 日写了一封真情流露的信给施特劳斯,字里行间显示出她不认为区区一个作曲家配不上她这个将军之女:

……请不要高估我,你的父母和约翰娜也都了解我的心情;噢,老天!突然间我得扮演模范家庭主妇的角色,好让你不对我失望。亲爱的朋友,我好怕我办不到。其他人越是喜悦,我的心情也就越沉重……请原谅我,对于新生活,我有憧憬也有恐惧,这两种矛盾的情绪搅得我几乎无法思考了。

至于保莉妮未来的演唱生涯，根本不用她担心。施特劳斯给了她一切可能的机会，让她继续登台演出，但保莉妮本人却一心只想成为贤妻良母，因此决定退出舞台。她父亲警告她，再回头将造成莫大的困扰，并且极力美言未来女婿的才华；她的姐妹也劝她“可在台下扮演‘具体化的诗白’(incarnate poetry，正如魏德伯爵〔Count Wedell〕告诉伊索尔德的一样)”。

关于他们在魏玛的订婚，有好几种传闻，其中以施特劳斯亲口告诉洛特·莱曼(Lotte Lehmann)的说法最为有趣。根据这位女高音的转述，在某次排演时(大概是《贡特拉姆》，而非她说的《唐豪舍》)，施特劳斯和保莉妮因对某处的诠释见解不同而起了争执，最后保莉妮在盛怒之下，将乐谱往施特劳斯脸上一扔，便气冲冲地走回化装室，施特劳斯只得尾随其后。团员个个面露惊恐地站在门外，只听到里面传来阵阵咆哮声。最后，一位代表趋前敲门。

施特劳斯开了门，满脸笑容地站在门边。这位代表结结巴巴地表示：“保莉妮·德·阿纳小姐如此吓人的举动令我们震惊不已，将来若有她演出的歌剧，为了表示对指挥的尊敬，我们不愿担任伴奏……”施特劳斯还是面露微笑地看着每位团员，“这项决定真让我难过，因为我刚刚和德·阿纳小姐订婚了。”

这对新人的婚礼于1894年9月10日在马卡尔特斯



结婚那年的施特劳斯(1894 年)

坦因(Marquartstein)举行。婚礼前一个月,保莉妮在拜罗伊特第二次演出伊莉莎白这个角色,此时,施特劳斯在柯西玛的庇荫下仍得以指挥《唐豪舍》。为了庆祝新婚,施特劳斯写了四首歌(op. 27)献给保莉妮,它们是众多同类作品中至今仍广受欢迎的曲目:《沉睡吧,我的灵魂》(Ruhe, meine Seele)、《赛西莉》(Cäcilie)、《秘密的邀请》(Heimliche Aufforderung)以及《明天》(Morgen),后两首歌采用了苏格兰的无政府主义分子马凯(John Henry Mackay)所写的传统抒情歌词。到了本世纪初施特劳斯歌曲创作的高峰期时,他扩大了写作题材,加入"青春风格"(Jugendstil)或新时代诗人的思想。从里夏德·狄梅勒(Richard Dehmel)的《劳动者》(Der Arbeitsmann)与卡尔·汉克尔(Karl Henckell)的《石匠之歌》(Lied des Steinklopfers)的社会关怀议题中汲取灵感。施特劳斯献给妻



婚礼合影,1894 年 9 月 10 日

子的这四首抒情歌曲，以及他在 18 岁时谱写的汇集为 Op. 10 的多首情感澎湃的佳作(包括《奉献》〔Zueignung〕、《夜晚》〔Die Nacht〕与《万灵》〔Allerseelen〕,这些曲子极可能是他与朵拉·威翰陷入热恋时有感而发的创作。）是乐迷最耳熟能详的曲目。

保莉妮曾几次担任施特劳斯作品的独唱角色，其中有不少歌曲是专门为她的嗓音创作的。她以艺术歌曲演唱家(Lieder singer)以及舞台角色赢得美誉,连汉斯利克也降尊纡贵地称赞她是施特劳斯“美丽贤慧的另一半”。施特劳斯每次都为保莉妮担任伴奏，对她对呼吸的控制赞美有加,尤其在演唱长乐句时,如莫扎特《魔笛》中帕米娜(Pamina)的咏叹调、《唐豪舍》中伊莉莎白的祈祷,以及他自己的《黎明之梦》(Traum durch die Dämmerung)、《明天》、《美好的幻影》(Freundliche Vision)等。虽然在施特劳斯的多部歌剧当中，保莉妮登台担纲演出的仅有弗蕾希德一角，不过她曾在舞台上演活了许多令人难忘的歌剧角色。施特劳斯之所以对女高音的音质如此了解，写出最利其表现的曲调,保莉妮功不可没。不过,还是只有最精妙的演唱技巧才能有此表现。

1894 年中有喜事也有憾事。汉斯·冯·彪罗于 2 月 12 日逝世于开罗，施特劳斯表示，除非演出曲目包括瓦格纳、李斯特与贝多芬的作品,否则他不愿指挥月底在汉堡举行的纪念音乐会。他后来接掌彪罗任职的柏林爱乐乐团，但只当了一季的指挥——他并未接到续约的聘书。尼基什(Artur Nikisch)在 1895 年接替了他的位置。

1894 年也是施特劳斯留在魏玛的最后一年，他在那年首度推出《贡特拉姆》一剧，同时还指挥演出洪佩尔丁



保莉妮·施特劳斯和她 1 周岁的儿子弗朗茨(1898 年)

克（Engelbert Humperdinck）的《汉泽尔与格蕾泰尔》(Hänsel und Gretel)，他个人十分喜爱这部歌剧。那年 10 月，李维向施特劳斯提出新的条件，他于是暂停旅行回到慕尼黑。经过协商，施特劳斯获得了副指挥以及众所渴望的宫廷乐长的职位，条件是他必须安分守己。这回，趁着李维病倒之际，他指挥了《纽伦堡名歌手》和《特里斯坦与伊索尔德》两剧，也终于一偿宿愿，把“新的”作品介绍给乐团，这些新曲目包括李斯特的《浮士德》交响曲(Faust Symphony)。慕尼黑一家保守的报社发表评论，表示 40 年前完成的《浮士德》交响曲是“音乐界的最新趋势”。

施特劳斯的《贡特拉姆》于 1895 年 11 月 16 日在慕尼黑举行首演，所有的保守派人士对此曲一律大加挞伐，连瓦格纳的信徒也同样不给面子。这次演出过后，除了几次零星的场合外，这部歌剧在 20 世纪的最初十年可说是乏人问津，直到 1934 年，施特劳斯在他位于加米施(Garmisch)的别墅里，充满情感地为他“光荣而兼具美德的青春”竖起一块碑石，将《贡特拉姆》重新编曲，并删除了许多段落，才使得这具“尸体”死而复生。

5

理性的浪漫
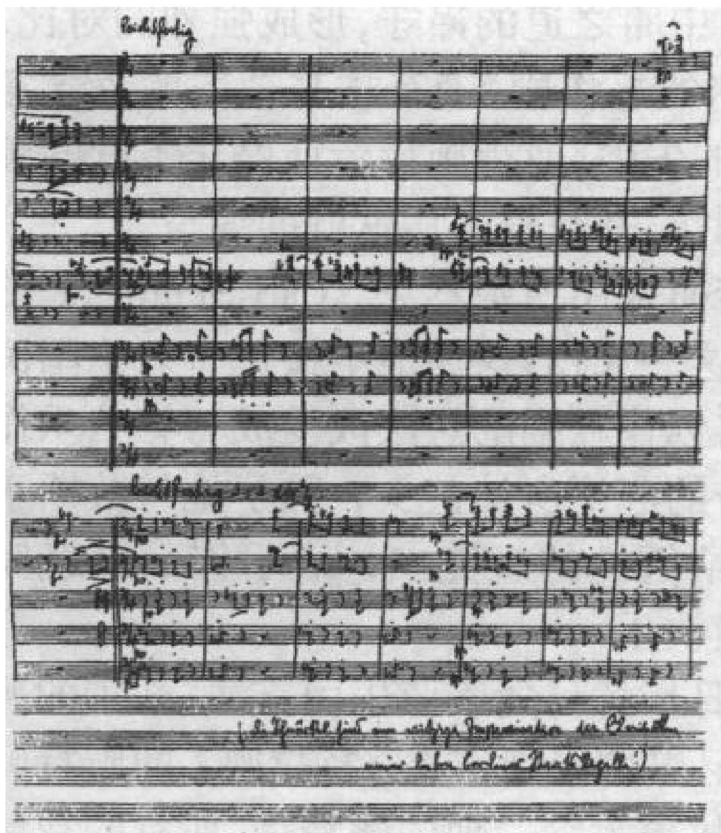
施特劳斯在慕尼黑的第二个任期中，决定歌剧曲目的权力逐渐增加，而莫扎特是借此得以翻身的一个作曲家。1896 年 5 月，施特劳斯重新制作《唐璜》(Don Giovanni)，并在首都戏院(Residenztheater)公演。隔年，又制作了《女人心》与《后宫诱逃》(Die Entführung aus dem Serail)。而今，施特劳斯因在排练推出当时还默默无闻的曲目时格外用心，以及在清宣叙调(secco recitative)当中穿插的即兴演出而声誉鹊起，他也因此成为最早对抗认为莫扎特不过是洛可可时代一个顽皮而优雅的孩子的观念的诠释者之一。

……尽管他的作品充满理想，轻灵，无关冷酷的现实，却涵盖了人类的一切情感，不管是《唐璜》中盛大而阴郁的晚宴场景，还是泽琳娜(Zerlina)精雕细琢的咏叹调，或是《费加罗婚礼》中快乐的轻浮与《女人心》中的反

讽……若将这些清晰的心理研究与精巧至极的表演，只以所谓的莫扎特风格草草带过，是既不合理又肤浅的。

这些观察现在看来再清楚不过，可是在19、20世纪之交，这却是种罕见的言论。对莫扎特歌剧的了解，日后也深刻地影响施特劳斯自己的创作，当他于1898年第二次离开慕尼黑时，他所安排演出的莫扎特歌剧的数量比瓦格纳的作品还多。

这并不表示施特劳斯逐渐对瓦格纳失去了兴趣，但是此时的施特劳斯已经让自己从柯西玛与里特尔的影响中解放出来，为了庆祝这新得到的自由，他创作出在风格上完全没有模仿李斯特、瓦格纳或柏辽兹的交响诗——《蒂尔的恶作剧》(Till



《蒂尔的恶作剧》中的“市井小调”(Street Ditty)，1944年该剧50周年时制作的总谱手稿影印本

Eulenspiegel, Op. 28)。再一次,与慕尼黑的沉闷对抗使得施特劳斯创作出丰沛的乐曲。

在交响诗《蒂尔的恶作剧》大受好评之后,歌剧《唐璜》的雏形意味着,施特劳斯已开始竭力寻求以人物为重心的新形式。然而施特劳斯于 1894 年秋冬之际,在魏玛打算以蒂尔·奥伦斯皮格的传奇为蓝本所进行的歌剧创作,却有一个和原意恰恰相反的结果。蒂尔,这个传奇中永远的捣蛋鬼与旁观者,被处理成尼采式的人物,他严厉地大加挞伐席尔达(Schilda)的庸俗市民,蒂尔极端的行为和一对慈善夫妇对中庸之道的谨守,形成强烈的对比。在创作过程中,《蒂尔的恶作剧》带有越来越浓的哲学意味,而后《贡特拉姆》的失败,使得施特劳斯停止了歌剧版《蒂尔的恶作剧》的创作,并暂停一切歌剧的编写。

施特劳斯于是转而采用西姆罗克 (Carl Simrock) 的版本,重新塑造蒂尔这一人物,这使他更接近古老德国民间故事的原貌, 并将创作歌剧的想法改变成写管弦乐作品。我们对蒂尔传奇的起源所知甚少, 除了施特劳斯于 1895 年 6 月 9 日写给伍纳的短笺中, 表示作品已经完成,结果"非常幽默又快乐"。

伍纳于 11 月 5 日指挥科隆管弦乐团首演《蒂尔的恶作剧》, 当时正在慕尼黑忙着制作《贡特拉姆》的施特劳斯,拒绝提供详细的故事大纲。他的解释是"所有的智慧全部在曲谱上", 而《蒂尔的恶作剧》不需要任何辩解。(不过后来他还是以一贯的巴伐利亚式的简洁聪慧,写了一个"指南"。)

《蒂尔的恶作剧》的成功令人刮目相看。施特劳斯的乐迷和多疑的乐评家都因其神奇的律动而深深地倾倒，当德彪西于 1903 年在巴黎听了《蒂尔的恶作剧》、《英雄生涯》(Ein Heldenleben) 以及《意大利》之后，不禁为施特劳斯善于处理极具表现性又多彩多姿的题材的能力大表赞叹；而汉斯利克不再指责施特劳斯的音乐色彩过于花哨，因为色彩已经变为固定形式。《蒂尔的恶作剧》中以圆号与尖锐的 D 调竖笛所表现的主要动机，将两种乐器的特性发挥到极致，更使得理念和音乐媒介密不可分。

施特劳斯在《贡特拉姆》中运用了三组木管乐器，现在他更大胆地在一首纯管弦乐曲中使用同样的手法，并不忘使新加入的乐器获得特殊的效果。不过汉斯利克还是哀叹，乐曲中存在着“许多迷人而机智的乐念，但是每一个都因为下一个乐念排山倒海似的倾压而旋即夭折”。这其实是施特劳斯玩弄的手法，后来，他提及他很少让主题延伸出去，但他知道自己擅长把短小的主题无尽地变形。

此外，在机灵的回旋曲形式当中，当剧情发展到蒂尔闪电般的审判、执行吊刑以及神化之前，留有回旋的空间。《谐谑曲》的澄澈透明与幽默感，与《贡特拉姆》的基调形成强烈的对比。自贝多芬谱出第八交响曲后，没有任何德国音乐家创作出此类风格，这正是施特劳斯这一作品所形成的典范。

正当《蒂尔的恶作剧》以胜利的姿态席卷一个又一个德国城市时，施特劳斯已经专注于另一首交响诗的创作，

而这首交响诗完全相反的情调，正是他所需要的。保莉妮仍然是施特劳斯的灵感泉源，使他源源不断地创作歌曲，包括作于1896年编号Op. 32的歌曲集。但施特劳斯为纪念歌德所作的轻歌剧(Singspiel)《莉拉》(Lila)，却在柯西玛恰巧对它表示兴趣之时，突然停滞不前。施特劳斯选择采用尼采的文学作品作为他下一首音诗的题材，显示他对拜罗伊特音乐无所谓的态度，这简直和蒂尔如出一辙。

尼采，这位新一代贵族阶级的先知，注定要带领这个世界进入新的阶段。他是当时的头号风云人物，不过施特劳斯对他的尊崇夹杂着怀疑。即使施特劳斯撷取《查拉图斯特拉如是说》(Also Sprach Zarathustra)的中心意旨，也就是经历过重重宗教以及学理的锻炼，最后终于产生出"超人"(Übermensch，一般将这个词译为"超人"，充其量只是个残缺不全的翻译)。他的态度基本上和马勒以及比他晚些时候出道的戴留斯(Delius)一样，察觉到充满在尼采的文章中的意象与感官的要求可以入乐，因而表现出极大的兴趣。施特劳斯于1895年12月开始《查拉图斯特拉如是说》的创作，他从尼采的80个篇章标题中撷取9个，以此为灵感自由地进行诠释；同时，他以一个俗界凡夫的努力，企图探触"超人"的天堂境界。

施特劳斯在他的速写簿中提到乐曲的中心主题：在两个极端的调子——代表人类的B大调（有时为B小调）与代表大自然的C大调之间跳跃。施特劳斯以C大调炫耀的小号演奏揭开序幕，其中一个简单的自然主题



弗里德里希·尼采,《查拉图斯特拉如是说》的作者

(Naturthema) 便运用了音阶上最突出的音程，这种手法很快成为施特劳斯的注册商标,先是聚积所有的能量,再以洪亮的风琴和弦乐把整首乐曲带到最高潮。这个调子

自始至终互相抗衡,在不作结论的最后几个小节中,尾声更以同等的惊人力量结束。

在开始与结束中间他写了璀璨的管弦乐曲和配合这个奇怪主题的艰深的对位旋律。其中有一个专为弦乐器写的段落分成 16 个部分,显露出施特劳斯逐渐朝室内乐的精细风格迈进的迹象;同时,施特劳斯还插入一首由音阶的所有 12 个半音写成的赋格曲《科学与知识》(Of Science and Learning),透露出他对“新音乐”的醉心。施特劳斯刻意加深和弦的紧张关系,以不到十年的距离,抢先在勋伯格(Schöenberg)早期的管弦乐作品之前,使用了十分神似的技法。

而正当听者以为施特劳斯已被主题的严肃性淹没时,他却谱出一段维也纳风格的华尔兹,将“超人”抬出场,借此淡化其宏大的主题,但轻松喜悦的华尔兹音乐,也在紧要关头提供了令人玩味再三的嘲讽。施特劳斯于 1896 年 11 月 27 日,在法兰克福指挥演出《查拉图斯特拉如是说》的首演,数天之内,柏林(由尼基什指挥,获得满堂喝彩)和科隆的乐迷也都有幸聆听。施特劳斯兴奋地写信告诉保莉妮,宣称它是“我截至目前为止最重要的作品……谱曲上毫无瑕疵。”

虽然日后施特劳斯回忆起此时和“妄想平静的拜罗伊特(Wahnfried Bayreuth)音乐节之间不需言明但却无法扭转”的距离,他和柯西玛还是维持着友好的情谊。当其子弗朗茨(Franz Strauss)于 1897 年 4 月 12 日出生时,施特劳斯却远离家门。巡回演出极具票房号召力。由英国

桂冠诗人丁尼生（Tennyson）的诗作《伊洛克·阿登》(Enoch Arden)改编而成的通俗剧，是施特劳斯当时特别为慕尼黑乐团总监普沙特(Ernst von Possart)制作的。

施特劳斯喜获儿子，柯西玛寄来一封含讽带刺的道贺信："恭喜这个服膺表现主义的家庭，你们无需恳求查拉图斯特拉为师，我自愿当新生儿的家庭教师。"柯西玛和老弗朗茨、彪罗与里特尔一样，谅解施特劳斯必须以自己的方式，在乐坛建立声名。

弗朗茨诞生后，这位兴奋的父亲在4月16日的记事本中，粗略记下："交响诗《英雄与世界》(Held und Welt)开始成形，而《堂吉诃德》浪漫的情节则与之相伴。"

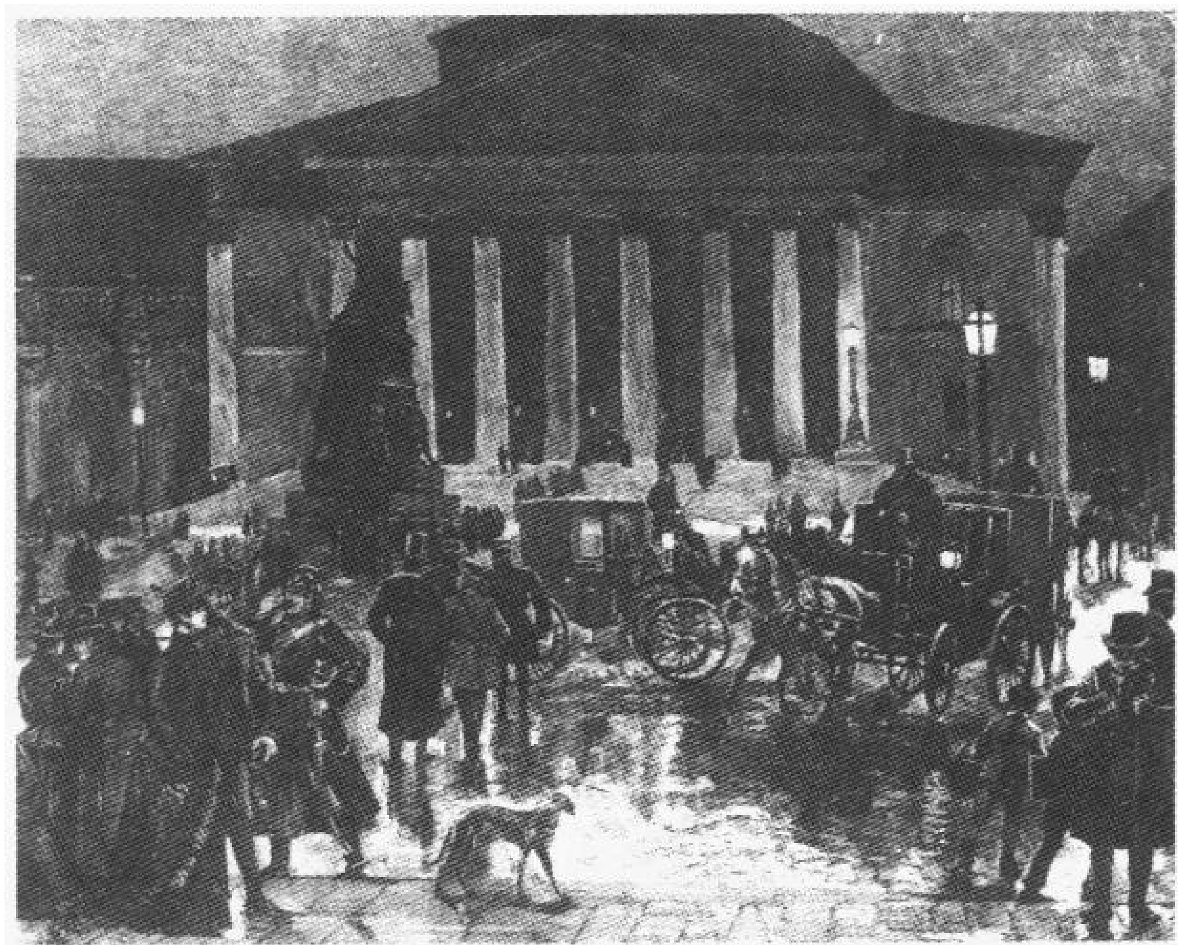
施特劳斯总喜欢强调这首后来成为《英雄生涯》的曲子与《堂吉诃德》之间的互补关系，他认为这两首管弦乐作品可以成为一场理想的音乐会曲目。他同时进行两曲的谱曲，但《堂吉诃德》隐约预示了更伟大的前景，令人不得不另眼相看。这回的文学意旨则是"单一主题和虚无的对抗"，施特劳斯刻意挖苦所谓的英雄："我采用变奏的体裁对待不合理，其间以悲喜交加的戏谑嘲讽来贯穿。"施特劳斯在乐坛素有嘲讽大师的称号，擅长驾驭弦乐器的各式音色，使之呈现出繁复的演奏效果，在此我们已看到其雏形。

伍纳再度受邀指挥施特劳斯的《堂吉诃德》的首演，第一场是1898年3月8日在科隆演出；十天后，施特劳斯亲自在法兰克福指挥演出。乐曲中较诉诸感官的图画性元素(铜管模仿绵羊咩咩叫与堂吉诃德驾着木马，在风

车的引导下，乘风而行的空想）无可避免地在台下观众间引起了骚动，尽管许多人只看到了音乐所描绘的景物表象。席间也有如法国作家罗曼·罗兰(Romain Rolland)之流。他于隔年在杜塞尔多夫(Düsseldorf)聆听了音乐会，惊叹此曲展现了“令人惊异的智性……曲中真实存在着栩栩如生的图画”。

乐曲复杂的设计包括最详尽的对位（用以对照主人公失常的心智），以及绚烂的曲调与悦耳的音符（用以强调浓厚的理想色彩与最终的洞见）。施特劳斯让一把大提琴饰演堂吉诃德，中提琴饰演随从桑丘·潘沙(Sancho Panza)，不过这种乐器并未独占这个角色。《堂吉诃德》并非协奏曲，也不是交响协奏曲(sinfonia concertante)，而是一部以乐器担任主唱的歌剧。日后施特劳斯在创作歌剧时，将更进一步以乐器来呈现人物性格。就创作本身而言，《堂吉诃德》是施特劳斯的音诗作品中最具野心的一部（一如《没有影子的女人》是他歌剧作品中最具野心的一部），他企图在所有已实验过的多样性的音乐世界中造成紧张的对峙关系，同时，使音诗保留一种独有的风格，以对小说作者塞万提斯(Miguel de Cervantes)表示敬意。

施特劳斯除了在慕尼黑担任指挥以外，也抽空在别处指挥乐团，如法兰克福音乐会，此外，他也专程造访维也纳、布达佩斯、布鲁塞尔、莫斯科以及巴黎（1897年的11月和12月间）担任指挥的工作。在巴黎，保莉妮登台演唱了好几首管弦乐版的施特劳斯歌曲。施特劳斯又到伦敦指挥《死与净化》的伦敦首演，这场音乐会的曲目还



19世纪90年代的慕尼黑国家剧院

包括莫扎特的《小夜曲》(Eine Kleine Nachtmusik),以及瓦格纳歌剧的管弦乐曲精华。

1898年4月,他不得不婉拒在伦敦指挥30场歌剧的邀请,也拒绝和汉堡方面签定三年的合约,因为1896年李维退休时,施特劳斯已升格为慕尼黑歌剧院的首席指挥,薪俸自然也随之大幅上扬。

施特劳斯必须考虑经济的因素,不是出于贪婪,而是如同保莉妮指出的,如果施特劳斯打算花更多心力在作



19、20世纪交替时的柏林市区鸟瞰图

曲上，他需要一定的收入来支持；不过，当纽约大都会歌剧院(Metropolitan Opera House)以重金礼聘他时，他正与柏林爱乐乐团协商，最后施特劳斯婉拒了纽约方面的邀请，选择了较安定的生活。

1898年4月9日，施特劳斯签了一纸十年合约，由11月开始生效，除了柏林爱乐乐团的音乐会外，施特劳斯几乎接下前任指挥魏因加特纳的一切职责。(当然，尔后柏林爱乐乐团也终将由施特劳斯收归麾下。)因此，在20世纪前夕，施特劳斯偕同妻儿以及半本《英雄生涯》的草稿，朝普鲁士的音乐中心迈进。

6

英雄不再

1898年7月30日，当施特劳斯完成《英雄生涯》的草谱时，他同时得知，又有一位英雄辞世而去。奥托·冯·俾斯麦(Otto von Bismark)去世了。直到1891年被粗野又有勇无谋的威廉二世解职之前，他一直担任德国首相。俾斯麦继1871年战胜法国,对内部势力做了一番谨慎的重整之后，他的政策也忙不迭地朝着19世纪80年代的扩张主义发展。19世纪末叶的德国,正值工业、金融蓬勃发展的时期,同时也开始扩充海军,并野心勃勃地觊觎他国，此举尤其造成英国的不安。眼见年轻的皇帝登基,俾斯麦意识到他先前的精心安排正面临着危机,因为在如此的统御下，各项军力均可能失去控制。威廉二世早期的统治有较大的自由主义空间,但俾斯麦下台之后,继任的首相并无相当的权力及影响力，威廉二世刚愎自用的政策,也愈发没有足以制衡的力量了。

若不深入解读施特劳斯这个时期的作品，很容易会



德皇威廉二世

认为作曲者是这个权力饥渴时代的自大的拥护者。如果对他隐藏于谱线间的嘲讽盲目不察，即使在今天，读到他写给斯匹茨威格的充满挖苦的声明时，也同样会有这样的结论。他说，既然贝多芬的《英雄》已经很少再被人演奏，那么，为了响应迫切的需要，他必须写出一首伟大的音诗，即《英雄生涯》。(诚然，这首交响诗中虽没有葬礼进行曲，但降 E 大调的曲式和许多的圆号演奏，却使它充分表现出英雄主义的气息。) 1898 年 12 月，他甚至将最后几小节改为由铜管结尾，并于 1946 年讥讽地对威利·舒赫 (Willi Schuch) 描述它为“国葬曲”。

这种浮夸的形象当然与事实相去甚远。前一章曾提到，罗曼·罗兰对《堂吉诃德》有过精辟的评论。他的确是少数能看穿作者谜一般极端冷漠的伪装，从而发现他滑稽嘲弄的真面目的人。每次与施特劳斯会面后，罗兰

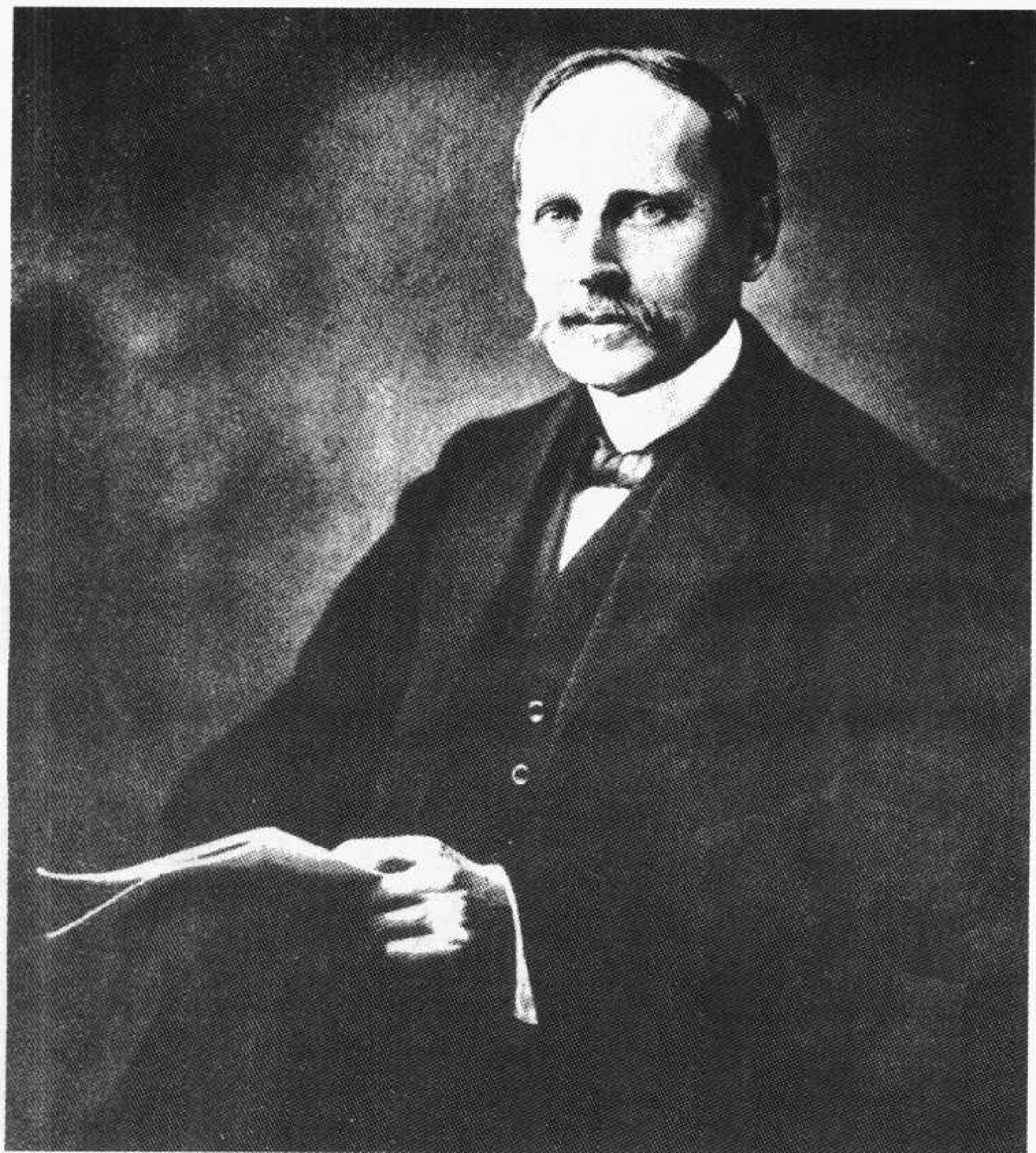


施特劳斯一家人摄于柏林克内塞贝克大街（Knesebeckstrasse）的公寓中

的日记也随着改变说法，这显示罗兰也花了很长时间才解开谜底。1898 年，罗兰在拉慕瑞(Lamoureux)首次听到施特劳斯指挥演出《查拉图斯特拉如是说》，一直到 1899 年，在充满军国主义气氛的杜塞尔多夫音乐节上，罗兰仍将施特劳斯看成一位任性而骄傲的德国“胜利诗人”。但一年后，在巴黎，罗兰终于有机会改变他的看法。一开始，他获得的回应十分暧昧不明。

他的谈话让我相信，他确实是个不折不扣代表日耳曼帝国的艺术家，强烈表现出一种濒于错乱的英雄式夸耀和崇拜强权、鄙视弱者的利己主义与现实主义。除此之外，他还有一些我过去不很清楚的气质倾向，严格说来，那些特质更像是慕尼黑人，或者是南方德国人。像被宠坏的小孩一样，或者说是《蒂尔的恶作剧》式的，充满矛盾和挖苦的谐趣。要想不认为他的某些想法惹人厌烦，就必须先把这些特质牢记在心。

施特劳斯当时在巴黎指挥几场音乐会的演出，而不是在度假。也许，当他和罗兰闲逛巴黎街道、艺廊时，施特劳斯似乎正利用奇怪的“双重意识”，引起罗兰的兴趣。所谓“双重意识”就是“狂热中保持超然，冷漠中持一份好奇”的性格特质。在卢浮宫浏览时，罗兰发现他对那些强调悲剧性华丽和英雄史诗的画作根本不屑一顾，反而对 18 世纪大师如华托(Watteau)等人的作品中所展现的“生活的乐趣和技巧”表现出鉴赏家的品味。当晚，他



罗曼·罗兰

对罗兰流露了少有的信任：

他很天真、很善良地对我说："我不是英雄，也缺乏英雄应有的力量。我不喜欢战争，凡事宁可退让以求和平。我也没有足够的天才，不但身体孱弱，而且意志不坚。我不想太过于逼迫自己。在这个时候，我最需要作的是优雅快乐的音乐，而不是英雄式的东西。"

在弗里茨·埃勒(Fritz Erler)于1898年绘制的画像中，施特劳斯已显露精神过度紧张的征兆，而这种精神的过度紧张也导致他在魏玛的那几年间生了一场大病。后来由于自我的倦怠纾解了一些不必要的压力，这种紧张症才获得缓和。在大众眼里，施特劳斯或许有多重假相，例如，一般中产阶级人士，或是有双清澈诚恳的眼睛的可敬音乐家，或是受到蛊惑的天才等。



1898年的施特劳斯，弗里茨·埃勒的画作
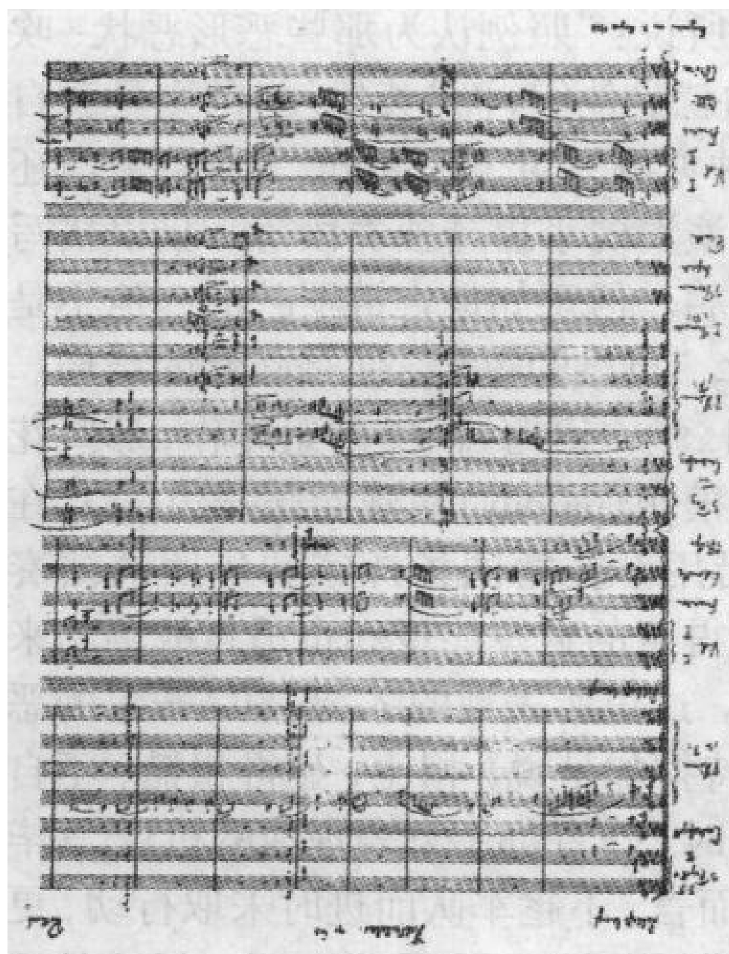
虽然"优雅而快乐的音乐"尚未构思完成，再加上存在于个性两极中的张力无法持续，《英雄生涯》就某方面来说，也因而成为他告别年

轻时期夸张风格的作品。但即使在这部作品中，一种亟欲强调伟大时代精神的企图(使用空前强大的力量,在不同地方制造巨大、厚重的结构,使作品产生难以磨灭的个性),也被他独特的幽默冲淡了。

施特劳斯亟欲取消《英雄生涯》首演的标题(1899年3月3日，施特劳斯于法兰克福指挥此曲演出)，但是音乐会的宣传人员却坚持必须写一篇提纲，罗舒(Friedrich Rösch)遂写了一本解说手册，为曲中六个段落加上富有暗示性的标题。乐评家们在读过这份解说后，如施特劳斯在写给其父的信中所说:“照例认为那些恶形恶状、吹毛求疵的‘敌人’指的就是他们,而‘英雄’指的则是我自己。然而事实上,这种见解只对了一部分。”施特劳斯还写了一段既长又极难演奏的小提琴独奏段落，借以描写妻子保莉妮的各种面貌。但正如他告诉罗兰的，他不是一个热衷于战争的人,“英雄的退隐”便是必然的结局。《英雄生涯》毕竟是和《堂吉诃德》同类的姐妹作,那些花哨的变奏曲中滑稽的模仿(parody)和嘲弄(persiflage),在此也就理所当然地沿用。在德国指挥家和乐团的演奏下，那些开场时昂扬得意的宽厚能量和奋勇自战场归来者,都令人肃然起敬。这里所表现的才智,和《蒂尔的恶作剧》或《查拉图斯特拉如是说》相比，显得粗糙、不自然。甚至在描写战争时,作者都不忘表现他的机智,(毕竟,对一个战争贩子而言,不趁军队前进时采取行动,更待何时呢?)但施特劳斯并不想一直重弹旧调。恬谧的田园诗不仅在我们预期时出现，也出现在他引用自己的作

品《和平工作》的段落中，施特劳斯至少使用了31段发表过的作品中最好的创意，于曲中相继呈现，使全曲交织出丰富多变的曲风。德彪西为之深深着迷，忍不住为曲中从头到尾各种不同的意象（images）惊叹不已。《英雄生涯》无疑出自罗兰见到的那位不可捉摸、曾在一个巴黎名流的聚会上笨手笨脚地跳着安特雷沙(entrechat：一种芭蕾舞动作，双脚离地时互相拍击多次的舞步)的人物。

这时期，施特劳斯惟一关心的政治问题，就是他担任首席指挥的柏林宫廷歌剧院。对他而言，历史学者经常强调的关于他在巴伐利亚的舒适安逸生活(Gemütlichkeit)和在普鲁士艰困处境间的差距，其实远不如他在慕尼黑受到挫折，却在柏林重新获得音乐自由一事来得重要。因此，为了柏林的缘故，他愿意忍受作为歌剧迷的庸俗、保守的



《英雄生涯》手稿第一页

皇帝对一切现代事物的厌恶，以及当时日益严格的检查制度。响亮的名声使他免于面对其他名气较小的指挥家所遭受的困扰，例如布鲁诺·瓦尔特（Burno Walter），大家应仍记得他如何因不堪歌剧院官僚体系的压迫而大吐苦水的事情。

施特劳斯和保莉妮甚少从事社交活动，而他对皇帝的回应表现出谨慎、暧昧的不认同，并在口头上答应创作军队进行曲。他答应拓展的歌剧曲目让他忙得不可开交，当时瓦格纳在歌剧界仍占有显著的地位，他指挥瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》，以庆祝自己出任柏林歌剧院指挥，并为稍后的瓦格纳音乐节作准备。同时，他也让夏邦提耶（Gustave Charpentier）的《路易丝》（Louise）和比才的《卡门》成为广受欢迎的曲目。他仍继续四处旅行。早在接任柏林职位之前，他就曾指挥阿姆斯特丹会堂管弦乐团演出《查拉图斯特如拉是说》，他后来在日记中描述这场演出是“有史以来，这首曲子演出最成功的一次”。因此，他把《英雄生涯》献给阿姆斯特丹会堂管弦乐团的乐手作为答谢。

在《英雄生涯》和下一首大作品之间，施特劳斯写下了33首乐曲和为男声合唱的一些作品，成绩差强人意。然而，长久以来的压力，却仍待奇迹来消除。无论《蒂尔的恶作剧》或《堂吉诃德》都没有如他所愿地吓着愚蠢的慕尼黑市民。而要报复他们对他年轻时的《贡特拉姆》残忍的扼杀，有什么比再写一部风格迥异，同时对慕尼黑市民含讽带刺的歌剧更好的呢？



接受柏林歌剧院指挥职位时的施特劳斯

无疑，在浓厚的瓦格纳风格的《贡特拉姆》之后，施特劳斯创作了一些比较轻松的作品。在他于 1895 年写给柯西玛的信中曾提到，《莱拉》和另一首以华托的《前往基希拉岛》(L'Embarquement pour Cythère) 为剧本写成的芭蕾音乐，都含有一种"旧式的、流行的洛可可风格和一种如月光般柔美的气息"。当施特劳斯把这种风格运用在《阿里阿德涅在纳克索斯》(Ariadne auf Naxos)，以及为霍夫曼斯塔尔 (Hofmannsthal) 改编的《贵人迷》(Le Bourgeois Gentilhomme) 所写的戏剧音乐时，他仍没忘记《前往基希拉岛》的旋律。而乌贝佩托 (Überbrettl) 的餐馆歌舞表演运动发起人兼讽刺作家沃尔佐根 (Ernst von Wolzogen)，在 1899 年更以一句嘲讽慕尼黑人的俏皮话，再次点燃施特劳斯对于讽刺歌剧的狂热。当他在慕尼黑餐馆的实验歌舞表演受到挫折，反而在柏林易于接受新思想的艺术环境中获得较好的机会后，必然很乐意进行歌剧的创作。

剧本取材于佛兰德斯传奇《奥德纳尔德熄灭的火》(The Extinguished Fires of Oudenarde)，故事描写魔术师如何帮助一位年轻人，报复一名让他成为全镇笑柄的少女。这位少女起初答应青年，要将他藏在篮子里，然后拉至她房内，然而，最后却让他尴尬地吊在半空中，成为全镇的笑柄。实际的报复是，魔术师熄灭全镇的火，并且宣布，必须让少女裸身站在市场中，才能从她背后的火堆取得火种。藉此，他替年轻人完成报复。当然，这样的报复行为在施特劳斯的剧本中，被改写成合适的结局：少女最后献出她的贞洁，不仅重新点燃象征爱情的火光，同时也

欢欣鼓舞地结束全剧。

沃尔佐根于1900年的夏天中几个令人愉悦的日子，认真地编写这部剧本。施特劳斯坚持剧中必须凸现厚颜滑稽的成分，当然重点是英雄对爱和火光的独白。撇开本剧对瓦格纳的影射不谈(剧中被逐出慕尼黑的魔术师，可视为对瓦格纳的影射，而施特劳斯即可视为魔术师的弟子)，这部简单而旋律优美的《火荒》(Feuersnot)，便足以媲美《蒂尔的恶作剧》的民俗曲风，取悦其父了。施特劳斯也很机灵地在1901年瓦格纳生日时，适时地完成这部作品。

《火荒》是施特劳斯于《贡特拉姆》之后，首次运用交响乐形式写成的独幕歌剧。(如同《蒂尔的恶作剧》一般，由木管掌握最美的线条，虽然昆拉德〔Kunrad〕和狄穆特〔Diemut〕的角色，对高男中音和女高音是很大的挑战。)《火荒》一点也不呆板无趣。尽管内容涉及时事，又有一些难以翻译的慕尼黑方言的双关语，仍然不影响剧中超越地域的绝佳幽默感，以及那场体现伟大精神的结尾，即昆拉德和狄穆特的爱情戏。这场结尾也是整部歌剧各主要主题音乐和戏剧完美的结合，人声反而显得不重要了。

“那场爱情戏吗?”当柯蕾特(Gabrielle Colette)听到《火荒》在巴黎以音乐选粹的形式演出时，这样写道:“我的天!如果我弹奏这样喧闹杂乱的东西，真不知道楼下的邻居会说些什么!标题没错，这是一个‘景’，不仅仅是一段‘二重唱’。别人肯定会以为有15个人在唱歌，而不是两个人而已。”她的友人德彪西则警告说，在不知道前后

剧情的情形下，人们很容易认为“如洪流般澎湃的管弦乐”与乐曲本身实不相合。但作品受推崇的程度,即证明管弦乐的编排其实是非常成功的。《玫瑰骑士》(Der



恩斯特·冯·舒赫,《火荒》、《莎乐美》、《埃莱克特拉》和《玫瑰骑士》等剧首演的指挥

Rosenkavalier）中描写爱情的一景，不但更精简，也更生动，而《火荒》里轻松的华尔兹舞曲，也在施特劳斯的第二部喜剧作品中再度出现。

由于恩斯特·冯·舒赫（Ernst von Schuch）在1895年12月指挥的《蒂尔的恶作剧》令施特劳斯印象深刻，于是1901年11月21日，便由他担纲指挥《火荒》在德累斯顿皇家歌剧院（Dresden Court Opera）的首演。自1882年起，舒赫便担任这里的音乐总监。为了答谢舒赫的精彩演出，施特劳斯答应以德累斯顿作为日后所有歌剧作品的首演之地。然而，在其他地方，《火荒》却无法通过检查。轻浮嘲弄的诗句和在台下造成的影响，都不可避免地触怒了当局。

在皇后表示反对以前，它在柏林的演出场次屈指可数。之后，演出立即被取消。当时担任维也纳皇家歌剧院（Vienna Court Opera）总监的马勒，却大肆向维也纳民众鼓吹这首作品，也曾数度成功地演出了这部歌剧。爱尔玛·马勒（Alma Mahler）曾在她的回忆录中，错误地描述马勒对这部歌剧退避三舍。但施特劳斯于1902年12月9日在首演会上的表现，也确实值得她小心留意。她不但提到，保莉妮如何在她面前狂妄地批评她丈夫的歌剧是多么的平庸，（虽然爱尔玛在回忆录的后面又说，她只见过保莉妮一次，而当时的场面也并非如此。）还提到施特劳斯自始至终都在计算获利的多少。

事实上，施特劳斯有多爱财很难有定论。爱尔玛不是惟一批评他视财如命的人。他无疑地比其他人更在意

所得的费用和版税，对于作曲家不稳定的生活，也有合乎现实的看法，因此他积极地采取措施，以改善其他同行的



古斯塔夫·马勒

权益。长久以来，作曲家一直受到出版商横行霸道的剥削，个人的知识产权在作品完成不久后，很快就被剥夺。当时的诗人和小说家不都拥有这些权利吗？1898年，施特劳斯发起运动，鼓动160位作曲家正视这个问题，并在那年9月的一个会议上，提出保护演出权利的主张。鉴于由新作曲家所组成的“德国作曲家协会”(Genossenschaft Deutscher Tonsetzer)对此议题的关切，一项解决法案终于获得通过，但协会一直等到1903年才能在柏林推行这项法案。从维也纳组织的限制下获得解放的马勒，就是首批获益的人之一。

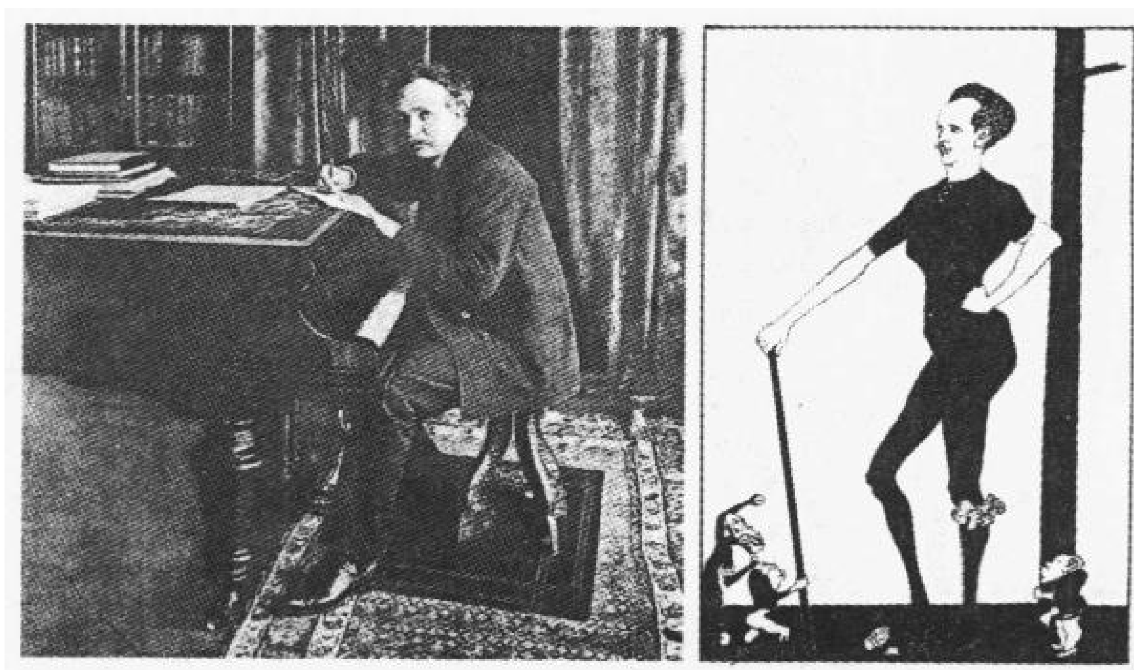
施特劳斯尽管对外在世界漠不关心，但他对音乐却是竭尽一切地奉献。1901年，他获任大众音乐协会(Allegmeine Deutscher Musikverein)的主席。在确立新作品地位的工作上，他排除对作曲家国籍或地域的偏见，表现出高度的鉴赏力。他弥补了他受瓦格纳影响时，对非德国作曲家所发表的攻讦。此时的情况已大为改观。在施特劳斯的鼓励下，夏布里埃(Emmanuel Chabrier)、丹第(Vincent D'Indy)和马格纳尔(Albéric Magnard)的作品均在ADM音乐节演出，另外还有马勒第三和第四交响曲。在1902年的杜塞尔多夫音乐节上，施特劳斯更极力地赞赏埃尔加的《杰隆修斯之梦》(Dream of Gerontius)。他在第二场演出之后的演说会上，推崇埃尔加为英国作曲家的先驱，自此奠定了埃尔加在德国的声望。同样有多首作品在ADM音乐节获选的瓦尔特，在自传中写道：“各式各样风格的现代作品能同时入选，显示出评选委员会

开放的胸襟。"对施特劳斯而言,在这个世纪交替的年代里,各种丰富的音乐形式都有其衍生的依据,而他惟一的要求便是,作曲家必须能"反映出时代的真实面貌"。在协助他人时,施特劳斯的主观判断无疑发挥了正面的力量。

7

驾御风暴

1902 年，施特劳斯来到英国，在伦敦、伯明翰、格拉斯哥及爱丁堡举行音乐会，次年他与魏尔伦·门盖尔贝



施特劳斯 1902 年时的两种形象：一张是他在家中的照片，另一张则是从柏林《音乐与剧院日报》印下的石版画，描绘了英雄的敌人

格(Willem Mengelberg,与阿姆斯特丹会堂管弦乐团的团员同为《英雄生涯》的受题献者)在伦敦圣詹姆斯厅施特劳斯音乐节上分享指挥的荣誉。在与会堂管弦乐团合作演奏这几场音乐会之后，他和保莉妮及他们的儿子弗朗茨一起到威特岛度假，在与他家庭生活类似的半田园半轻松的环境中，他完成了下一首交响诗——《家庭交响曲》(Symphonia Domestica)。每天都是阳光普照,6 岁大的弗朗茨愉快地在桑当(Sandown)的海滩上玩耍,这个快乐的小孩在骄傲的父亲的指导下，钢琴课程突飞猛进。这



纽约第五大道,约 1900 年

个画面并未融入作品之中（“弹奏的小孩”谐谑曲早已完成），它与马勒第六交响曲第二乐章的中段描述在沙滩上跳着“Z”字形步伐（zig-zag）的小孩那命中注定的“接近现代 的梦魇”（near-contemporary nightmare）构成不安的对比。这个结果和灵感的来源与马勒对他女儿夭折的惊悚预言有很大的关系。而对施特劳斯来说，《家庭交响曲》是他对自己的欢乐家庭神采奕奕、仿史诗的庆贺之作，有人认为他准备在 1904 年初首度访问美国时，在美国人面前第一次发表这首曲子，其实这是一种投机做法。

在这之间，他完成了叙述海斯丁之役、供合唱团和一个 145 人的庞大管弦乐团表演的歌谣《台勒菲》



施家的全家福：施特劳斯、弗朗茨与保莉妮

(Taillefer：这首曲子是为1903年10月海德堡大学百年纪念而作)，不过这首交响曲的编曲工作直到施特劳斯和妻子将自柏林首次前往美国之前才及时完成。首演于1904年3月21日在卡内基音乐厅举行，施特劳斯指挥刚组建的管弦乐团，这是由不惜巨资赞助他登台的赫尔曼·汉斯·魏兹勒(Henmann Hans Wetzler)所召集的。"被一群无政府主义者的纽约音乐家烦得要命，经过15次的排练之后，我终于有了一次精彩的演出。"他写信给父亲，对这个事件造成的问题略而不谈。假使富裕的纽约为施特劳斯的首演付出一大笔钱，作曲家为这个作品受到接纳所付出的代价应当更高。他努力要隐藏标题内容，但有关细节的消息仍走漏出去，新闻媒体凭着肤浅的摘要毫不留情地借题发挥，却不聆听音乐。(有一则冗长的标题写着"爸爸、妈妈和宝宝在交响乐中庆祝"。)如果他希望这首充满大量反讽及轻慢的怪异作品能引起共鸣的话，他无疑是作了一个糟糕的选择。被阴魂不散的媒体激怒之后，施特劳斯讥讽一位非常顽固的女士，说《家庭交响曲》有个片段是描述他仅穿着衬衫站在阳台上!

施特劳斯始终认为，写自传是每位艺术家的第二天性。"舍夫莉奉劝我不要老是拿自己当作曲题材。"他在1905年写信给伯恩哈德·舒斯特(Bernhard Schuster)说："你认识有哪个作曲家从来只写关于自己的作品吗？怪人，这些美学家!"向来明智的罗兰警告施特劳斯不要在巴黎音乐会的节目单上印出该作品的标题。(施特劳斯在乐谱上述说琐事，例如在管弦乐部分模仿叔叔和婶婶

的喊叫。“这段像妈妈,那段像爸爸!”但却不利于这首作品在美国的命运。)这个法国人事后坦承这种24小时观察家庭生活的摘要令他感到震惊,但在听过演奏之后,他认为它“完美且一气呵成”。他说,重要的不是事实,而是那股促使它们运行的强大内在力量。施特劳斯问道，有什么能比婚姻生活更严肃的呢?

在所有的音诗中,《家庭交响曲》一直是最受嘲讽又不被重视的。麦克·肯尼迪(Michael Kennedy)一针见血地指出，作家或艺术家的生活素描竟见容于他们的作品实属荒谬，如果是作曲家的话则更可笑。或许这首作品惟一的共通点是父母与小孩的开场主旋律，贴切地配合每个眩目的转调及变奏。这些表面上是偶然的、却清楚表现的抒情及幽默的混合体（施特劳斯在这首作品中的公开意图)，立即融入到小孩的谐谑曲中；管弦乐的力量一再被削弱，以制造出最透明的效果。甚至在高潮时，作曲家特意加重家庭争执（双主题赋格)，并在结尾时一再赞美小孩，从而形成一股满盈的爱意，在音乐厅里造成感动的气氛。罗兰向来很欣赏结尾，一开始曾觉得复调部分



奥斯卡·王尔德

太过紧张，后来认为《家庭交响曲》远胜过施特劳斯的其他的作品。1926年，他找到了他所谓“你难得获得的喜悦与开阔，在当代音乐中找不到的东西”。他说，它是贝多芬及瓦格纳《纽伦堡名歌手》真正的传人。

然而，愉悦地表达个人幸福实在有违早已习惯于冲突的时代精神，或许是出于施特劳斯喜好改变的天性，他的下一个题材变成一个最不幸福的家庭。在诗人安东·林德纳（Anton Lindner）的建议下，他去看马克斯·莱因哈德（Marx Reinhardt）1902年在柏林制作的王尔德（Oscar Wilde）的《莎乐美》（Salomé），由煽情的女演员格特伍德·艾索德（Gertrud Eysoldt）担任女主角。好色的继父、妒忌如巫婆的母亲、在可怕堕落的气氛中成长的青春期女儿所构成的奇景，必然与他一贯的交响诗主题形成强烈的对比。另一个强大的动力是他想用“锦缎般的终止式”（shot-silk cadences）玩弄东方的魔术，并消除他自埃及归来后在音乐中发现的伪东方主义。（施密特〔Florent Schmidtt〕在施特劳斯选择这个传说之后所写的芭蕾舞曲《莎乐美的悲剧》，即是一个很好的例子。）王尔德的散文有着一再重复的词句，非常适合作为歌剧，并能与音乐紧密结合。因此，林德纳自告奋勇要写歌词显然是多此一举。不管施特劳斯在写《贡特拉姆》时是个多么蹩脚的诗人，这次他正确无误地知道该用这部戏的哪个部分，哪个地方该配音乐，王尔德冗长的提示及绕口的造句有哪些该删掉。

施特劳斯只花了两年便写成乐谱，尽管他出国旅游



奥伯利·贝尔斯利(Aubrey Beardsley)为王尔德的《莎乐美》所画的插图

以及在柏林繁忙的工作，预演工作仍于1905年在德累斯顿展开。问题旋即发生，他必然已经预料到，甚至还相当陶醉于他第一首交响诗所引起的反应。他说，莎乐美应该是位芳龄16的公主，具有他在东方妇女身上看到的一切美德；因此，她应该纤细而灵巧，不过也必须有着和伊索尔德一样的嗓音。为了首演，他得先决定女主角的人选。玛丽·魏提希(Marie Wittich)——施特劳斯残酷的旁白中所称的“婶婶”——是个身材及表情都很出色的人选。由于他明白这部歌剧至少有《火荒》的二倍困难，施特劳斯坚持她需要三个月来练习这个角色。但是指挥恩斯特·冯·舒赫却不认为有此必要。距离首演只剩一个月的时间，魏提希才在第一次彩排时知道她的角色有多么困难，她鼓动其他演员推派代表拒绝他们的角色。她怒喝道“我不演，我是个端庄的女人。”但是演希律王的卡尔·伯里恩(Carl Burrian)却不齿这么做，他说他老早就熟悉了这个角色。即便如此，首演仍得由11月延后到12月。

施特劳斯并非不清楚他的歌剧将挑起的煽动。他不愿意在惊讶恐惧的柯西玛面前演奏，他父亲则发表典型的评语：“哦，天啊，多么不安的音乐。就如同一个人穿着满是金龟子的长裤一样。”然而，老弗朗茨在1905年5月31日过世，享年85岁，未能赶上《莎乐美》12月9日的首度公演，这部他儿子当时最为前卫的作品获得38次谢幕，当然还有保守派媒体的诋毁。老弗朗茨愈来愈不满意地看着里夏德的每一首作品，但他从不曾阻止他寻找



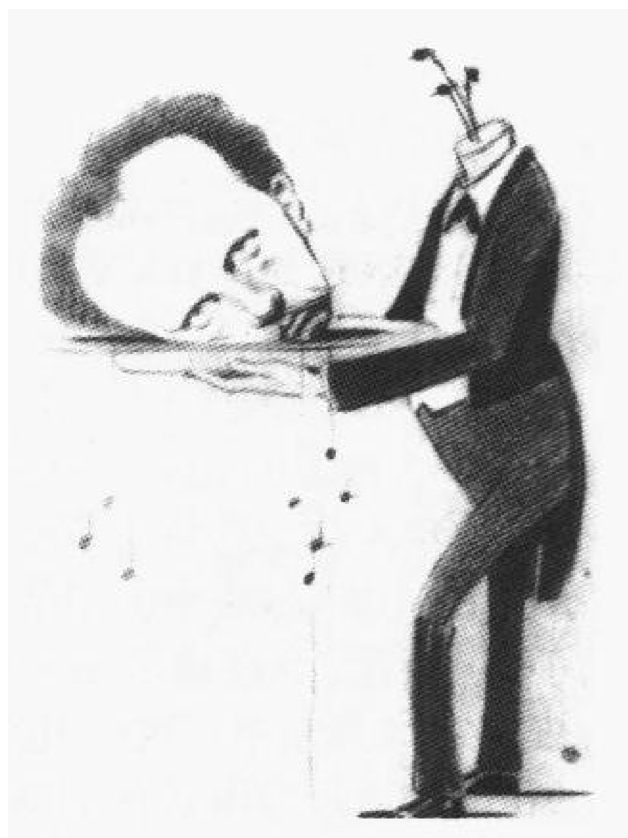
施特劳斯与父亲最后的合照

自己的风格。或许他以为他在信中的谆谆教诲终究会产生效果。假使他活得久一些，或许会看到自己的影响其实就快彻底消失了。

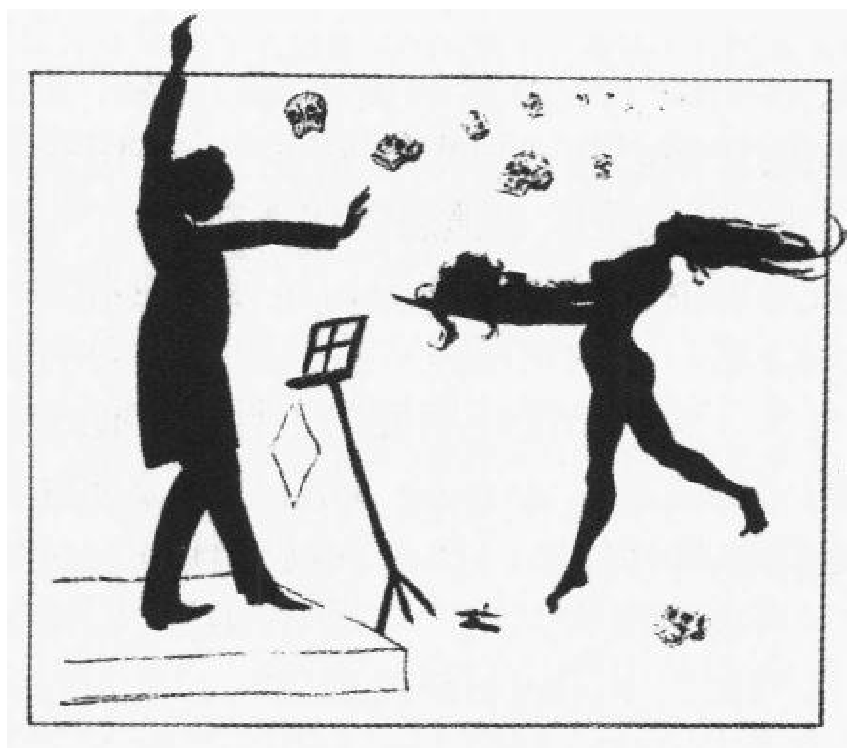
《莎乐美》立即声名远播，托马斯·比彻姆爵士（Sir Thomas Beecham）在“和谐的钟声”中指出，“每当作品出现最轻微的逾矩时，整个镇上都抢着要去看。”《火荒》首演之地德累斯顿，正是《莎乐美》首次登台明智选择的地方，因为别的地方都有审查的难关。即使如此，施特劳斯仍有足够的理由认为，假如王尔德能溜过官僚的审查网，他的作品就可以入乐。但是，他错了。1910年是比彻姆爵士在伦敦科文特花园剧院指挥的第二年，由他指挥《莎乐

美》(在这之前,《埃莱克特拉》与《火荒》都演出成功),它被大法官要求在内容上作某些"修正",以符合《圣经·新约》的礼仪。例如,莎乐美对约翰南(Jokanaan)的欲望必须可笑地表达为出自宗教的热诚。在美国,埃尔加被要求主持会议,祈求这部淫秽的歌剧卖座失败。在柏林时,皇帝准许《莎乐美》上演,条件是剧终时伯利恒之星必须满怀希望地闪烁;他不得不接受他"内心蝮蛇"的杂音,因为是他本人鼓励施特劳斯写作一部有关希律王的歌剧。事实上,《莎乐美》中的堕落腐败与后来几年宫廷里的丑闻不谋而合,并在须尔森-海塞勒事件(Hülsen-Haeseler affair)中爆发出来。这位伯爵是军事部部长,穿着粉红色的芭蕾舞衣在弗斯登堡(Fürstenberg)亲王家中跳舞,结果不幸跌倒致死。这种不幸意外地满足了公众对极度平凡事件的喜好。

负责《家庭交响曲》首度在维也纳演出的马勒,徒劳无功地对抗市民的狭隘心胸,企图为《莎乐美》在国家歌剧院争得立足之地,他的失败及愤怒促使他在1907年辞去总监之职。对这部歌剧的爱不释手,却更令他对施特劳斯的个性感到迷惑。因为这两个人在态度上日益背道而驰。在马勒看来,施特劳斯不明确的天性以及他的投机倾向与他作曲家的才华格格不入。或许他们彼此间的无法理解,用施特劳斯对马勒在日记中(已出版)对他的批评所作的回答来表现最为贴切。马勒在困惑之余质问道:"难道人们是用和我不同的材料做成的吗?"针对这句话,施特劳斯在该页的空白处用强调的语气记下"是



关于施特劳斯与《莎乐美》的两幅讽刺漫画：比特洪(Bithorn)的剪影作品以及格文斯（Garvens）的《给乐评家的祭献》



的!!”。马勒的音乐颇具自传意味，施特劳斯也同样如此，但方式不太一样。他多年习以为常的讽刺性使得他进入不同的世界,并在其中倾注了他自己的东西,或者说是给他的自画像增添了几笔自我嘲讽。对马勒而言是冷酷算计的东西，在施特劳斯看来却是自我保护。(1906年,爱尔玛记载道,施特劳斯告诉马勒“多多照顾自己。没有人会为了折磨自己而得到奖赏。即使连猪栏也不会上演《莎乐美》——不,它根本不值得!”)不过,我们应当记住,施特劳斯看来像是不羁的自我本位及奔放的精力,成就了交响乐中最强烈的自传风格。在音乐领域，不仅两人的看法互相冲突，就连创作者也无法继续在舒适的中立地带碰面了。

在一封1907年致爱尔玛的信中，马勒记录了他对《莎乐美》的崇高尊敬：

在一层层碎石之下，蕴涵在作品深层的是一座活火山,一股潜伏的火焰——不只是烟火而已!施特劳斯的个性或许也是如此。这正是在他身上难以去芜存菁的原因。可是我相当尊敬这个现象,现在并加以肯定。我快乐无比。

许多人认为施特劳斯已放弃理智的道理，完全投向奔放的现代主义。但是,《莎乐美》一剧中很少特意讲求效果，它们纯粹是为了描写性格的色彩和主题的完美搭配。在莎乐美的欲望因挫败而变得乖僻之前，她的音乐

是如此明亮优雅，一如《家庭交响曲》中沉睡家庭的晶莹梦想。相比之下，约翰南用全音阶丰富沉重的管弦乐来表达他的警告与预言，同时暗示着，他预见命运对这位敏感的公主所造成的伤害跟希律王宫廷里的其他人一样。(施特劳斯并不同情这位上帝的子民，并坦承到最后他彻头彻尾地讨厌他。)莎乐美的逐渐着魔、濒临疯狂，可在堂吉诃德的精神错乱中找到先例。低音管接替歌剧开头几个小节，她倚在水槽边时清亮的单簧管主旋律，足以表达出她邪恶堕落的程度，巧妙地正中要害。不同教派的争吵以及希律王最后的绝望是和声张力紧绷到无调边缘的少数例子；但在终场时女高音的主要场景、和声则以古典的方式解决，呈现出回忆往事的情景。在莎乐美等待送上人头时几乎寂静无声，只有低音大提琴不断戳刺；但在德累斯顿演出时必须改成较缓和的英国管，因为原先的效果让人觉得不快。大体而言，施特劳斯回避完全写实，他小心翼翼地营造东方气氛，但不是粗糙的异国风情——或许除了他一直保留的《七层面纱之舞》(Dance of the Seven Veils)以外。

罗兰在筹划施特劳斯这部将对巴黎人发表的最新作品中扮演了重要的角色，他协助解决法文翻译的微妙差异，但持有相当保留的态度。他将《莎乐美》一剧比喻为一条流动的岩浆，所到之处听众皆无法抵抗，但他认为施特劳斯撷取颓废的文学是不健康的。参照施特劳斯日后的发展，他的理由可以说相当重要：

我对你的印象(我或许是错的)是你很抒情。你惟一能用天赋感受的是你自己的个性。(以及任何相似的东西,不管很像或不太像。)除了你的才华之外,你有很好的智力和意志力,你总能了解另外的热情或特质,但却是以旁观者的姿态,而不是真正深入感受他们。

他的结论是:

你已称霸当代的欧洲。现在你必须离开欧洲,提升自我。在今日的欧洲世界,有一股颓废、自杀(以各种方式,在德国和法国)的狂放的力量,请慎防它的并发力量。让该死的死去吧,自己好好活下去。

在他的生活方式上,施特劳斯至此更进一步地偏离当时的欧洲。有了《莎乐美》一剧的版税,他为家人买下一座山区隐居地:位于慕尼黑南方洛伊萨河谷加米施-帕登克森(Garmish-Partenkirchen)的别墅。施特劳斯年轻时在阿尔卑斯山的探险奠定了他对大自然的热爱,在意大利、希腊及埃及度过的假期令他向往太阳的温暖。加米施别墅两者兼具,他的工作状态逐渐取决于春季和初夏那几个月,那时他可以选择不担任指挥工作。他在暮年时解释说:

樱桃树冬季不开花,当大自然萧瑟寒冷时,音乐灵感也不再有。我是个十足的大自然爱好者。因此,人们可以



加米施别墅

预期我在春天的巴伐利亚山区写出我最具创意的作品。

稍早，在回答艺术创作的一份问卷时，他曾强调遗世

独立的必要性，并回答说他通常在午后散步时涌现出好的灵感，其他则是在加米施别墅书房特意营造的规律气氛中完成的。他的工作方式相当有序，他的铅笔草稿、钢琴谱和总谱很少有涂改的地方。他由上而下地写出总谱。(为了准备管弦乐编曲及和声，不少作曲家则刚好相反。)他说，这样一般不会沾染墨水。"我从来不会兴奋过度"，他对写谱有这样的看法，"人们必须做自己的主人，才能掌握像管弦乐团一样不断变化、不断行进的棋盘。写作《特里斯坦与伊索尔德》的头脑必然和大理石一样冷静。"对那些称施特劳斯这种冷漠态度是无人性的毁谤者来说，这就是最好的答案。不过，施特劳斯亦认为，单靠勤奋对创作来说是不够的，只有在晚年少数冲动的时候，他会在缺乏灵感的情况下制造音乐。

无疑，此时的施特劳斯想要回到比较快乐，而且最配合他安详宁静环境的《火荒》、《家庭交响曲》的情绪。在一位他直觉地认为将是他追寻的终身歌剧合作伙伴的剧作家提出一项令人心动的提议后，他的精力便被导回那个时代的精神。他不再迷惑，为未来跨出最重要的一步，他决定做个歌剧作曲家。

8

悲剧……喜剧

当罗兰在巴黎亲切地探测施特劳斯的个性之谜时，维也纳诗人兼剧作家雨果·冯·霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）找上这位作曲家，提供给他一本芭蕾剧本，但这件事后来没有任何结果，他奉上一本写好的剧本草稿，却被委婉地拒绝。秉持一贯的清晰头脑，施特劳斯解释说，虽然他很欣赏从阅读中得到的诗意，但目前他自己已有一项芭蕾舞剧《希特瑞》的计划，在他下一部歌剧《火荒》之后，还要花上一段时间才会回到交响乐。然而，施特劳斯于1903年11月在柏林看过霍夫曼斯塔尔“新版”的索福克勒斯的《埃莱克特拉》之后，谨慎的规划终究敌不过灵感的冲击。该剧再度由马克斯·莱因哈德在柏林制作，格特伍德·艾索德再次担纲饰演一心复仇的公主。

就某方面而言，《埃莱克特拉》是霍夫曼斯塔尔诗人思想的典型例子，正如《莎乐美》是施特劳斯强健天性的

紧张压力一般。这部舞台剧及歌剧确定了他们创作者所珍惜的价值的瓦解。霍夫曼斯塔尔，1874 年在一个以讲



雨果·冯·霍夫曼斯塔尔

究华丽与感官享受出名的维也纳贵族家庭中诞生。他后来指出，他是在非常近似于这位作曲家的巴伐利亚的洛可可传统中被养育长大的。同时，一股无法触及慕尼黑的黑暗力量已在世纪末的维也纳大肆伸张，他们乞求一种更深沉的回应。基督教社会党于 1895 年掌权之后，在恶毒的反犹太人士卡尔·路格(Karl Lüger)领导之下，自由主义面临威胁，其艺术代表大多采取相同的态度。他们和维多利亚时代英格兰许多“前拉斐尔派”(1848 年在英国组成的一个艺术家协会，旨在鼓励绘画忠于自然，效法拉斐尔时代以前的意大利艺术家。)一样，退缩到一个幻想的世界。霍夫曼斯塔尔拒绝这个魔幻的花园，投身于综合的问题，领会当代世界的复杂，为之灌输自己的艺术眼光。在《大门与死亡》(Der Tor und der Tod，1893)和《提香之死》(Der Tod des Tizians，1894)中，他使用寓言来表达这种两难的情境。直到晚年，他才有信心塑造较为宽广的象征构架，在其中任何乐观的结局都是有可能的。(于是，古诗中一个不满足的希腊铁匠之妻，在企图逃入一个半人半兽所承诺的奔放世界时，被她那毫无想像力的丈夫用矛刺死，但在神力的干预下侥幸躲过同样悲惨的下场，就成了《没有影子的女人》一剧中巴拉克之妻。）此时，这位作家正困在残暴的本性与愚蠢的屈服于政治信念的极端危险之间，一如他的奥地利同胞罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)——三册一套的小说《没有个性之人》(Der Mann ohne Eigenschaften)的作者。霍夫曼斯塔尔认为人类生活在一个无止境的抉择、无止境的不安

的时代，这个时代栖息在流动的冰河之上。他称这种不安定感为“滑动”。

霍夫曼斯塔尔对埃莱克特拉神话的重新诠释，却是将整个形势推落到无底深渊：人类的理想被彻底破坏，惟一的办法是开刀动手术。弗洛伊德将早期与约瑟夫·布劳尔（Josef Breuer）合作的病历和梦的分析经历写成的《梦的解析》一书，协助塑造了埃莱克特拉因父亲之死而歇斯底里的形象。她的里必多(libido)完全倾注于复仇的欲望。由于童年的性欲没有获得抒发（埃莱克特拉有恋父情结)，她的本性变得无法控制；但在另一个层面，克莱泰妮丝特拉 Clytemnestera）和帮她杀夫的娘娘腔情夫安吉斯特(Aegisthus)在仪式中被杀，仍是一个正面的、甚至是胜利的结局。施特劳斯虽无可避免地受到这种尼采版的魔幻希腊风格的吸引，但却想抗拒这种与《莎乐美》十分神似的主题。霍夫曼斯塔尔反驳说，尽管这部东方歌剧的色彩是“紫色与紫罗兰色的”，埃莱克特拉与欧瑞斯特(Orestes)的胜利将是黑暗后的光明。他对杀母的态度与索福克勒斯和欧里庇底斯（Euripides）一样暧昧不明，或者，就像莎士比亚《哈姆雷特》那一类的复仇悲剧所提出的问题一样。

施特劳斯虽然欣赏霍夫曼斯塔尔的剧作才华，却对他的《埃莱克特拉》没信心，整个1906年他都在挑选别的主题给这位新作家，如《塞美拉米斯》(Semiramis)的传说，有很多机会表现芭蕾和壮观的场面；吕克特(Friedrich Rückert)的《扫罗与大卫》(Saul and David)；萨

弗纳罗拉(Savonarola)或恺撒·博尔吉亚(Cesare Borgia)的娱乐性文艺复兴题材；甚至包括法国大革命的东西。事实上,这些血腥的想法处处显示出他一直挂念着《埃莱克特拉》;而且除了《塞美拉米斯》之外,霍夫曼斯塔尔对这些题材都不感兴趣。最后，施特劳斯终于接受原先的计划。霍夫曼斯塔尔着手改编剧本，虽然是无意中构想的音乐大纲,施特劳斯却惊之为完美的作曲材料。“你是个天才剧作家”，1908 年 7 月歌剧将完成之时，他写道，“对我而言，这是无上的恭维，因为我认为写作一份好的歌剧剧本比写一部好的舞台剧来得困难许多。”由于施特劳斯在柏林(魏因加特纳终于在 1908 年 4 月将柏林爱

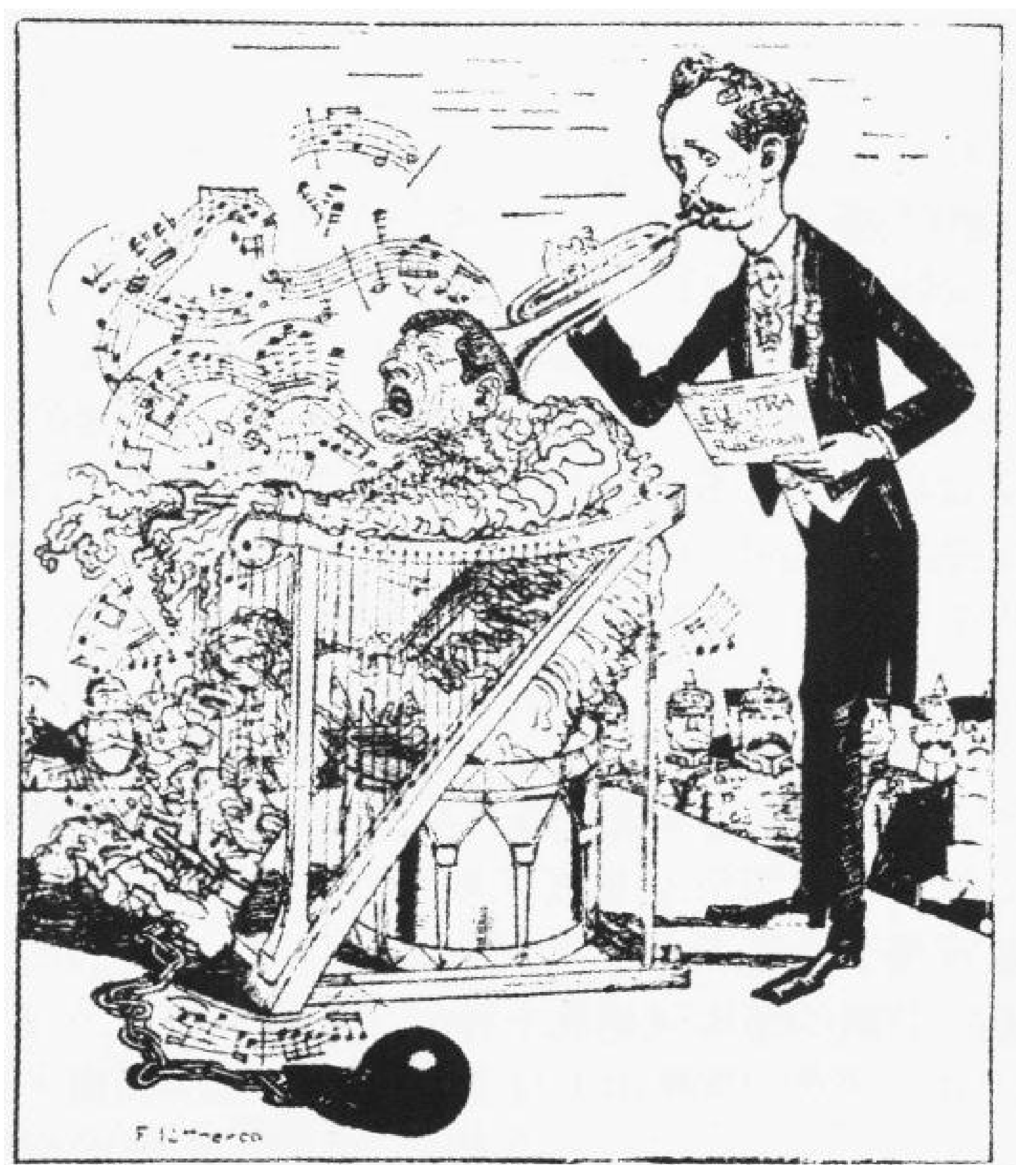


阿尔弗雷德·罗勒(Alfred Roller)为《埃莱克特拉》1909 年首次演出所做的布景设计

乐管弦乐团移交给施特劳斯）及欧洲其他地方的演出愈来愈多（1907年，施特劳斯在31天内举行了31场音乐会），致使这部歌剧的构想无法迅速成形。1908年至1909年，施特劳斯休假一年，于1908年9月23日在加米施别墅完成《埃莱克特拉》。

指挥《莎乐美》的舒赫也将指挥这部新作品，并一直被告知进度，预演工作不久即在德累斯顿展开。这回他受到作曲家颇多的非难。施特劳斯在回忆录中记载着舒赫的指挥毫不犀利，管弦乐团过度谨慎，言下之意是指他们的谨慎毫无特色。有许多见证人，奥托·克莱姆佩莱尔(Otto Klemperer)亦是其中之一，宣称施特劳斯本人指挥这份乐谱时，仿佛那是门德尔松的天籁或是劳尔辛的轻歌剧。这种情形实在很难跟一个激昂的作曲家在预演时从指挥台上对着管弦乐团吼叫“大声一点！大声一点！我还是听得到歌手的声音！”的画面联想在一起。后来那几年施特劳斯的态度戏剧化地转变为非常关注歌声与管弦乐之间的平衡。1909年1月25日首演之夜，安妮·克鲁尔(Annie Krull)饰演埃莱克特拉，手舞足蹈间的戏剧效果更胜于玛丽·魏提希演出的莎乐美，而施特劳斯对歌声与音乐之间的平衡以及管弦乐的细节都很满意。

德累斯顿观众的反应却是令人讶异的冷淡，显然有不少听众认为这种“不和谐音”(cacophony)不值一提。后来几个月里，这部歌剧搬到维也纳和米兰，剧中的暴力与不和谐音引发了颇大的争议。即将在施特劳斯的“家庭歌剧”《间奏曲》(Intermezzo)中担任主角的维也纳剧作家



音乐刽子手执行“电椅死刑”，选自《趣味画刊》的木刻讽刺画

赫尔曼·巴尔（Hermann Bahr），怀着兴奋不安的心情离开首演会场。他感受到某种全音阶规律的吸引力，和声的变化已使得《莎乐美》更上一层楼。施特劳斯再次运用风格的交互作用，以营造一种欢乐往日的怀旧气氛，有别于这个破碎家庭的紧张不安情绪。他倾全力释放这种力

量，贯穿整部歌剧的四分之三，直到精神状况紧张至临界点。身为姐姐的埃莱克特拉认出多年不见的欧瑞斯特时，是这个神话各种希腊版本的关键时刻，对施特劳斯而言，它有一种重要的结构意义，能够像索福克勒斯的原版一样洗练而平衡。“在埃莱克特拉喊出第一声‘欧瑞斯特’之后，我需要一段休息的时间。”他在1908年对霍夫曼斯塔尔说道，“你第一次的剧本虽有值得感谢之处，但实在不多。我必须有材料来制造高潮。”

他不久拿到了他想要的新增台词，结果产生了埃莱克特拉的降E大调咏叹调，温柔而令人心碎，它是暴风雨中一闪即逝的阳光。施特劳斯运用人声与弦乐之间巧妙分割的长时间间隔，营造出一种印象，横扫整部歌剧，那是埃莱克特拉最后胜利的死亡之舞的磅礴旋律，它是可怕的、有时不自然的音调转换都无法磨灭的。用来烘托迈锡尼(Mycenae)一地令人窒息的气氛的管弦乐技巧，较《莎乐美》更胜一筹，108名演奏者中包括了诡异痛苦的组合：一支海克尔双簧管(Heckelphone)——它在《莎乐美》中首次引进使用、两只巴塞特单簧管(basset horn)以及全套低音铜管乐器——《死与净化》及《麦克白》中用来加强严肃的气氛，被用来刻画出希腊戏剧僵硬和震惊的时刻。这与《莎乐美》中那种感官的巴勒斯坦之夜有天壤之别。煽情写实的效果——诸如埃莱克特拉挖出埋藏的斧头时，大提琴、低音管和倍低音管的声声催促，以及皇后的心腹与跟班的脚步声出现后的尖锐而阴险的木管乐器——天衣无缝地吻合了节拍精准的交响乐与特别的

恐怖时刻，比如克莱泰妮丝特拉的梦境，就好像一只由管弦乐团深渊爬出来的青面怪兽。



比特洪的讽刺漫画——《指挥家施特劳斯》

因战争逼近而动荡不安的欧洲，发现这部歌剧满足了它的好奇心。比彻姆爵士在他的自传中写道，1910年的伦敦“正处于最能接受崭新音乐刺激的心态之中；它期待着,并如愿以偿”。当年3月12日和15日，施特劳斯前来指挥《埃莱克特拉》的两场公演时，比彻姆爵士成了他忠实的朋友。预演进行到半途时,施特劳斯停了下来,发现比彻姆爵士严格训练下的科文特花园管弦乐团已没有需要他的改善之处。他精简的姿势,被《每日邮报》的评论形容为“在想像的黑板上写方程式的数学家，整齐且流露出无比的知识”,这与四年前罗兰所记载的华丽风格相去甚远。虽然音乐弥漫着盎格鲁一撒克逊式的愤恨，观众仍为之疯狂。比彻姆爵士回忆道:一个颇富盛名的作曲家咆哮着，说他“要马上回家,一口气把C大调和弦弹上20遍,好让我自己相信它仍然存在”。“这个小小的批评有个令人好奇之处”,比彻姆爵士冷淡地说,“那就是《埃莱克特拉》结

尾时正是他所说的和弦，整个管弦乐团雷鸣般地重复了好几遍。”欧内斯特·纽曼(Ernest Newman)在《国家报》上自以为是、笼统模糊的长篇大论，引起肖伯纳一封尖酸的回信，后者并未观赏过这部歌剧，但却趁机痛斥这个批评家的狂妄“像个白痴”，因为“他毫不犹豫地将这个作者的评语置于比他自己更伟大的权威的评语之上”。当肖伯纳亲自看过《埃莱克特拉》一剧之后，他更加猛烈地抨击纽曼（结果逼得他写出一篇较为详尽而平衡的报道），并撰文表示这个作品代表对抗邪恶的胜利：

……其运作的力量并非邪恶的力量；而是憎恶，必定且能够摧毁邪恶的热情。这就是让这部作品伟大、让我们为它的惊悚感到喜悦的原因。

对有些人来说，克莱泰妮丝特拉的梦魇凌驾在埃莱克特拉爱恨交织的胜利之上，成为世人模仿的对象，勋伯格在《埃莱克特拉》上演后的那一年写作一部心理剧《企盼》(Erwartung)，将整个情景推到恐怖的顶点。勋伯格原欲承认施特劳斯的重要影响力，将之称为“不和谐的解脱”；但这位较年长的作曲家看待他破坏音乐和谐的态度却使他感到受了伤害。不愿触及个人的危机与创伤，促使勋伯格进行音乐思考，并使之偏离交响诗《佩莱阿斯与梅丽桑德》（Pelléas und Mélisande）与部分《古雷之歌》（Gurrelieder）等后浪漫派风格。施特劳斯认为除了听众个人良心的支配之外，“进步”是没有标准可言的。“现



暗示施特劳斯患有神经衰弱症的评论漫画。施特劳斯头上的字为“神经骑士”

代?”他有一回说,“现代究竟是什么意思?赋予这个字眼不同的意义吧,想出和贝多芬一样的意念,和巴赫一样的对位法作曲,编出和莫扎特一样的管弦乐,做你自己现代的纯真儿童,如此你才会是现代的。”此时,处在音乐史上的转折点,他认为自己在探索神经衰弱的特质时,已将自己的意志力扩张到极限,进一步发挥他自己的抒情才华的时候已经到了。

施特劳斯听从罗兰的忠告,远离垂死的欧洲,在完成《埃莱克特拉》最后一舞之前便开始寻找一部喜剧。霍夫曼斯塔尔建议的一部卡萨诺瓦(Casanova)的风流滑稽剧《克莉丝蒂娜的家庭旅游》(Cristinas Heimreise)似乎正是他利用类似费加罗的情节来展现他喜爱莫扎特的良机。不过,霍夫曼斯塔尔放任这部戏剧对歌剧平衡的破坏,并打破誓言,在开始作曲之前便把它搬上舞台。施特劳斯颇能接受这点,明白霍夫曼斯塔尔将会写出他一直企盼的东西。在《埃莱克特拉》首演之前,他们已拟定老式歌剧的大纲,用“号码”及“说话体”的场景与莫扎特的清宣叙调相呼应,作者绞尽脑汁要想出一个有价值的主题。

1909年2月,霍夫曼斯塔尔与友人哈利·凯斯勒



苏格兰女高音玛丽·格登,1912年饰演莎乐美

(Harry Kessler)伯爵在魏玛小住时,这位诗人兼博学者找出情节的骨干,并在2月11日致施特劳斯的信中描述了情节:

其中有滑稽的情境和角色以及生动的动作,扼要明白一如哑剧……它有两大部分:一部分是男中音,一部分是打扮像男子似的优雅女孩,像法拉(Geraldin Farrar)或玛丽·格登(Mary Garden)那样。时代背景:玛丽亚·特丽莎女王统治下的旧维也纳。

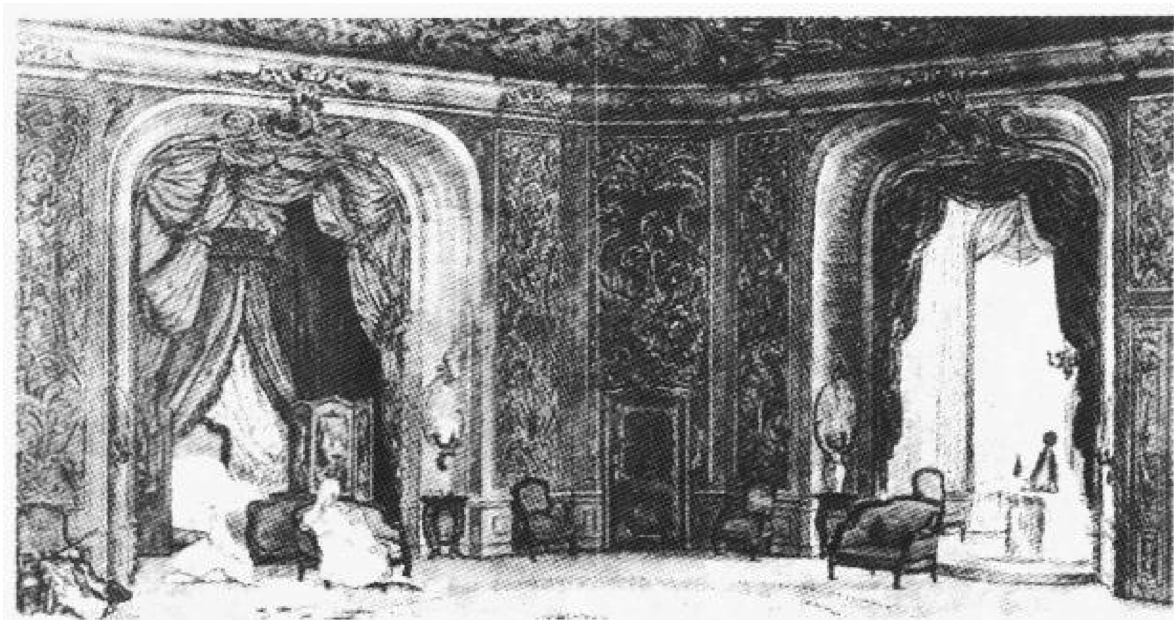


施特劳斯在《玫瑰骑士》柏林首演时与奥克塔维安的理想人选罗拉·阿托特·德·帕狄拉(Lola Artot de Padilla)及饰演元帅夫人的弗丽达·亨佩尔(Frieda Hempel)合影



贺加斯版画作品“时髦婚礼”(Marriage à la mode)第四幅,是《玫瑰骑士》第一幕开始场景的灵感来源

这个修改过的背景重建了他的出生之地 18 世纪的历史细节，令他颇感兴趣，但角色是来自法国。莫里哀(Molière) 的《布尔索涅先生》(Monsieur Pourceaugnac) 中的主角成了男中音的角色(稍后改为男低音)——一个喜剧性的乡下表兄奥克斯(Ochs);同样是莫里哀《斯卡潘的诡计》(Les Fourberies de Scapin) 里的无事自扰的父亲吉朗特,成了暴发户法尼纳尔(Faninal);古维瑞(Louvret de Couvray) 的《弗布拉斯骑士的爱情》(Les Amours du Chevalier de Faublas)则提供大部分的剧情以及最重要的角色——奥克塔维安、年轻纯真的索菲以及侯爵夫人



1911 年罗勒为《玫瑰骑士》第一幕第一景所作的布景设计

(Marquise),后者到维也纳改为元帅夫人(Marschallin,此时还只是个小角色而已)。其余则参考贺加斯 (Hogarth) 版画中的丰富细节、维也纳的一部哑剧 (《旅店内的诡计》)以及三个饱学之士的想像(包括施特劳斯在内)。奥克塔维安为表哥的准新娘带来一朵银玫瑰，乃是沿袭天主教教会为贵族的女儿献上一朵金玫瑰的风俗。直到第三幕接近尾声时,这部歌剧的名称——《玫瑰骑士》——才显示出整个情节的重心。

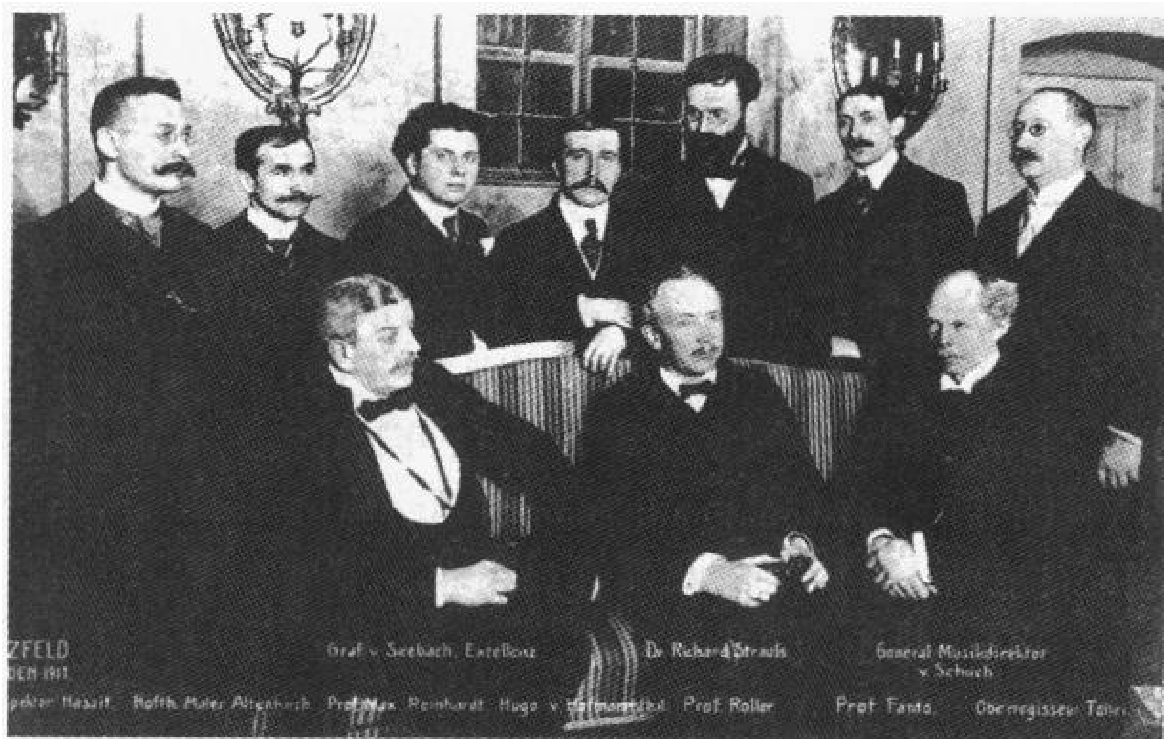
这个旁征博引的题材需要分量相当的音乐，春季时霍夫曼斯塔尔送来第一幕的台词,编曲轻快流畅,一如穿过加米施的洛伊萨河。破天荒头一遭，施特劳斯擅长描写强烈对比的角色的才华，终于可以在近代混成曲的合成风格中发挥得淋漓尽致。在雄赳赳的序曲中，他用刻意的仿作来夸大管弦乐的爱情场面(出现于《唐璜》、《英

雄生涯》、《家庭交响曲》及《火荒》之中)；然后他不着痕迹地由奥克塔维安半开玩笑的瓦格纳风格以及早餐时的莫扎特小步舞曲，经过维也纳轻歌剧及意大利严肃歌剧(opera seria)，再转到闭幕那一景时突然而持续的严肃。原已极其灵巧的管弦乐团，被缩减到十分亲昵的室内乐，神似《家庭交响曲》最真诚的时刻——有一小段只有弦乐六重奏以及一段木管乐器独奏。元帅夫人的角色如今已成为霍夫曼斯塔尔"滑动"理念 (das Gleiternde) 的代言人，其重要性及内心的复杂程度都增加了许多。霍夫曼斯塔尔决定，她将在歌剧的结局时扮演关键性角色，成为"公开场合的核心人物"，"再次触动温柔心弦"的角色。自一开始，施特劳斯便给予她一切必需的音乐辅助，但他也确保，奥克塔维安 (音域相当宽广的女高音或次女高音)、索菲(抒情女高音)在对比之下都具备她们自己的力量及回响。

"离别一景的维也纳式伤感效果很好。"施特劳斯1909年5月22日写道。在收到剧本三个星期之后，他便写好整幕戏的概要。着眼于后来几年内将支配他作曲形态的阿尔卑斯山天气，他率直地宣布，他将在夏季结束前写完第二幕，接下来那一季则将完成第三幕。他明白回到柏林之后的指挥行程有多么紧张，在休假年之后，他已将合约延长十年，而他的估算的确精确无误。

"请努力想想老式的维也纳华尔兹，甜美而又聪慧，必须贯穿最后一幕。"霍夫曼斯塔尔在4月时如此建议。施特劳斯并未怀疑他的诗人是否已经忘却18世纪的背

景，仍然接受了这个建议，并用大量的四分之三拍来润饰整本乐谱（风格近似他非常欣赏的奥地利同姓家族）；但他将最重要的华尔兹保留给第二幕的奥克斯男爵，利用其固有的戏剧技巧来闭幕。“一流的轰动之作”，他如是预言，当然他说对了。那年夏天他口述修改霍夫曼斯塔尔在这一幕的戏剧结构，一如当时他自信心十足地要求强调埃莱克特拉姐弟相认的那一景。他对他的剧作家说，献上玫瑰以及直到索菲、奥克塔维安第二次二重唱时的奥克斯粗俗的揶揄都很不错，但是这一幕到此时需要堆砌一个大高潮以及滑稽的综合效果，然后减弱到沉寂

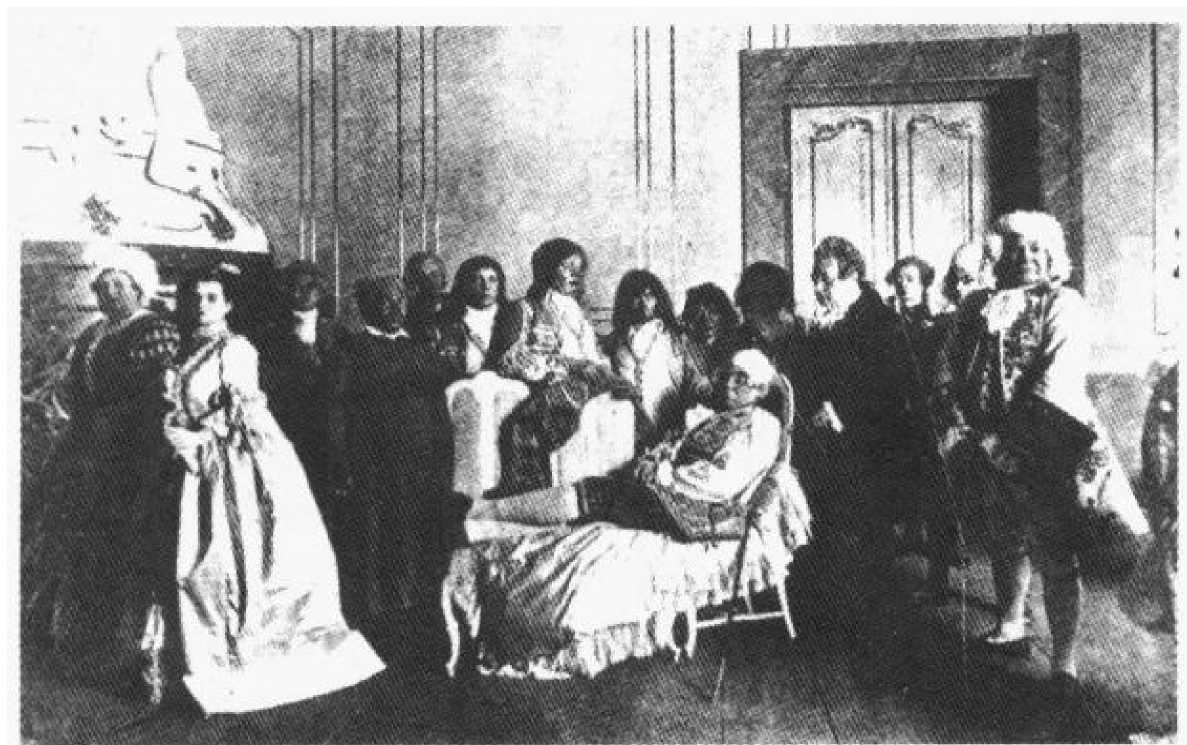


大师云集的难得合照，借用《玫瑰骑士》的布景（1911年），站在施特劳斯背后的中间三人为莱因哈德、霍夫曼斯塔尔和罗勒；施特劳斯的左侧为舒赫，右侧为德累斯顿歌剧院总监席巴赫伯爵

但有力的收场。“相信我，我的本能不会欺骗我。”他用一贯的坦白口吻说。和威尔第一样（奥克斯显然是以他笔下的歌剧人物为雏形），他知道什么才能掌握观众；《福斯塔夫》的例子必然有助于他了解布局的奥妙。霍夫曼斯塔尔咆哮不满，但最后心怀感激地坦承：“这一次我学到了音乐戏剧的基本道理，我永远难忘。”后来，施特劳斯不断插手，教导这位与现实脱节的剧作家许多经验之谈。

施特劳斯的戏剧本能同时告诉他，如果第一幕“闲适和多愁善感”，第二幕在对比之下就要活泼生动，然后第三幕应该展开情节，推升到抒情的高潮。1910 年 5 月动工时（霍夫曼斯塔尔及时赶上他的合伙人设定的进度），施特劳斯再次坚持该在何处强调情感，他退回草稿，要求加强最后一景，指出应当由音符来发挥魔力。“……在结局时，一名音乐家，假如他有任何概念的话，必能缔造无上的效果。因此你或许可以放心将这点交给我来判断。”霍夫曼斯塔尔从善如流地写出新的台词之后，施特劳斯在夏日的湿热之中作曲，结果真如预期的一般。施特劳斯明白那一幕稍早的戏谑是《玫瑰骑士》最弱的一环，但是他毫不怀疑闭幕时的三重唱及二重唱是整部歌剧最灿烂夺目的光彩。

在行云流水般的作曲工作之后，表演问题逐渐在那年冬天浮现，但是施特劳斯坚持每个部门都要有最高水准。他再一次选择德累斯顿及舒赫作为首演的合作对象，一群歌手也都是卓越的演员（在当时，这绝不是必要条件），他坚持要由大名鼎鼎的维也纳国家歌剧院的阿尔



德累斯顿首演《玫瑰骑士》时，米妮·娜斯特(Minnie Nast)饰演索菲，卡尔·贝隆饰演奥克斯男爵，卡尔·夏德曼特尔(Karl Scheidemantel)(右)饰演法尼纳尔

弗雷德·罗勒担任设计者，他的制作手册成了歌剧之外的另一件艺术作品；施特劳斯甚至设法将莱因哈德自柏林征召过来帮忙，后来在预演结束时十分不信任地暗中指点戏剧的现实风格（令制作人乔治·托勒〔George Toller〕感到相当遗憾)。

不管是演员中最弱的一员，饰演奥克斯的高大单薄的卡尔·贝隆（Carl Perron，第一人选里夏德·迈耶尔〔Richard Mayer〕无法自维也纳的合约中脱身)，还是检查部门对奥克斯男爵从头到尾的淫荡谈话颇有微词，都无法驱散1911年1月26日首演时的兴奋之情。那一年德

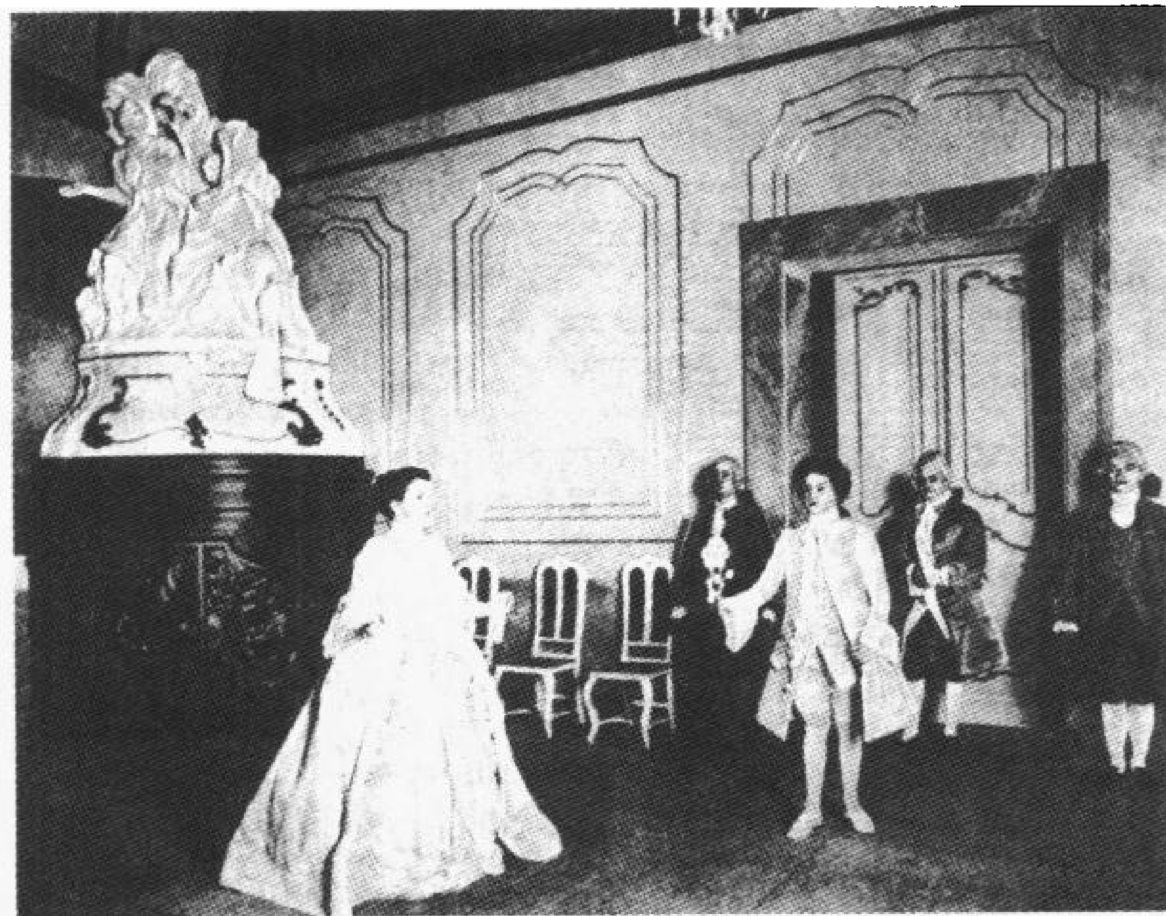
累斯顿50场公演的门票全部销售一空，在维也纳和米兰也是如此，即使意大利人因无法忍受在歌剧中听到华尔兹，而对第二幕喝倒彩。施特劳斯向来对关键场景有一种直觉，如果霍夫曼斯塔尔如小说一样，对描述细节的舞台指示一丝不苟地加以执行的话，也会是这样。尽管制作华丽，但银玫瑰和弦苦中带甜的警告，元帅夫人感觉光阴从指缝溜走时忧郁的钟声，无不令观众为之动容。《玫瑰骑士》除了如莫扎特的“音乐喜剧”般讨论人性的脆弱之外，也同样保持着轻巧的手和快乐的心情。

宣告《玫瑰骑士》将于1911年1月26日在德累斯顿首次演出的海报

伊娃·冯·德·奥斯登(Eva von der Osten),《玫瑰骑士》中第一位奥克塔维安



1911年制作上演的《玫瑰骑士》一剧，娜斯特饰索菲,奥斯登饰奥克塔维安



9

两位阿里阿德涅

对于在爱德华七世统治的那段安适时期成长的一代人而言,《玫瑰骑士》有如纪念一个逝去年代的华丽安魂曲。心中打算着以一种崭新的形式，重新创作莫扎特与莫里哀时代的风格，施特劳斯再度凸现了他那个时代的心境，这是一种察觉了时间在沙漏中流动的心境。然而加米施别墅的钟，却不像某些历史学家的单纯兴衰论所要我们相信的一样，慢下它的步伐，或停滞不前。相反，它开始依照自己的步伐前进。施特劳斯在接下来的两个大计划中，不肯随波逐流，反而奋力逆流而上，达到他自己所需要的对比。

当施特劳斯着手写《阿里阿德涅在纳克索斯》时，本能地预见到历经了一次世界大战的破坏后，在一种严峻又惶惶不安的气氛下，后浪漫时代巨型的管弦乐团势必为室内乐团所取代。尽管他如此预言，在创作《没有影子的女人》时，他还是回归到大规模的史诗当中，这也就难

怪战后变迁的环境没办法或者根本不愿意支持这部剧情交融、前后一致、规模庞大的神话作品。这些歌剧的起源复杂交错,情境游移不定,这两种特性都显示施特劳斯对采用大规模或小规模、讽刺手法或英雄手法、莫扎特风格或瓦格纳风格,心中正剧烈地交战着。然而,面对迥然不同的外界,却早已有了定见。如果不是大战扰乱他的私人环境,对他造成影响(有几次真的如此),那么就是他在追求创新的过程中,遭受了创作上的危机。芭蕾舞《约瑟夫的传奇》(Joseph Legende)算是他这段时期作品的例外,显示了一个天才正发挥他的天赋,但却欠缺更好的东西来刺激他的想像力。

这两部歌剧(《没有影子的女人》和《阿里阿德涅在纳克索斯》)都是在《玫瑰骑士》的首演后产生的。施特劳斯受了柏林制作的《阿依达》的刺激,判定这时候该推出场景壮丽的作品,并再度向霍夫曼斯塔尔提议推出《塞美拉米斯》,得到的答复却是:绝不可能。不过霍夫曼斯塔尔确实就一部带有浪漫的弦外之音的象征性童话故事《铁石心肠》(Das steinerne Herz),询问施特劳斯的看法。这使得施特劳斯让想像力驰骋在故事中华丽的要素上,而霍夫曼斯塔尔不得不纠正他:场景必须简单,剧本的张力应该以"介于一颗冰冻的心和一颗悸动的心之间"的基本方式表达。但是《铁石心肠》最后也不被考虑。霍夫曼斯塔尔另外提出了一个构想,后来就成为《没有影子的女人》的出发点。他在1911年3月20日写的信,好像在列举大纲似地介绍一部半小时的室内歌剧《阿里阿德涅在纳克

索斯》,对于这部“奇妙的童话故事”,他没有说什么,只提到有一个女性角色,具有许多保莉妮的特点,算是一个诱饵,并保证场面壮观,还暗示此剧和《魔笛》的关系有如《玫瑰骑士》和《费加罗婚礼》两者之间的关系一样。

虽然施特劳斯极表鼓励之意,这个更大的计划实际上却暂时停止了。霍夫曼斯塔尔就像一个满怀希望的灵感接受器一样,老是在等待题材的降临,而且他还指出,他相信如果这部作品要成为他们两人共同创作的巨作,就需要一种“没有斧凿痕迹的象征意义”,然而,这是他到目前为止所欠缺的。施特劳斯的时间相当紧迫,夏天还有很多困难的工作要做,照他的说法,当时摆在他面前的,是一首“比追捕小甲虫还没有意思”的交响曲(这部作品在三年后一段霍夫曼斯塔尔的创作空当中完成,即《阿尔卑斯交响曲》〔Eine Alpensinfonie〕)。此时,霍夫曼斯塔尔开始着手改写莫里哀的《贵人迷》,心中同时酝酿着另外一部歌剧。他对施特劳斯说,他打算在这部歌剧中,“既采用神话中的英雄人物,让他们穿着18世纪的服装,像是有环架撑开的裙,以及用鸵鸟的羽毛作装饰……另外还采用即兴喜剧(commedia dell'arte)的人物。至于丑角和胆小吹牛精(scaramouch)等角色,则代表着诙谐的要素,从头到尾都和英雄风格交织在一起。”后来他又想到了一个全新的呈现方式。霍夫曼斯塔尔提议在他改写过的莫里哀戏剧中,把这部歌剧加上去,作为供娱乐用的戏中戏(divertissement)。

一旦霍夫曼斯塔尔将这部戏由五幕缩减成两幕,再

加上自己写的几个景，莫里哀的味道就所剩无几了。施特劳斯则为这部戏写出一系列的配乐和舞蹈音乐。吕利(Lully) 在1670年和莫里哀携手创作的这部芭蕾舞喜剧(comedyballet)的音乐，为施特劳斯所模仿。他立刻写作了风格相似的配乐，还创作了希特瑞这个角色所唱的短曲。虽然他创作这些编号歌曲没花什么时间，结果却是浑然天成，惹人喜爱。比彻姆把这些小曲和格里格为《皮尔·金特》(Peer Gynt)一剧所作的曲子，以及比才为《阿莱城姑娘》(L'Arlésienne)所作的曲集都归类成配乐全盛时期的极致范例。施特劳斯在1917年将这些小曲之中的六首编入了《贵人迷》(Bürger als Edelmann)组曲。施特劳斯亦引用了迈耶贝尔(Giacomo Meyerbeer)、瓦格纳、威尔第和他自己的作品，也不拘泥其本义，将它们曲解，应用在这部戏中的晚餐一景。在剧中人物嘴巴嚼着美食，唱着这些引用的音乐之际，贴切地达到了高潮。

然而，施特劳斯对霍夫曼斯塔尔的歌剧情节却不怎么热心。该剧的情节以纳克索斯岛上的阿里阿德涅的神话为中心，这个故事能够驱动他疯狂无度的酒神精神。莫扎特风格的歌曲对他当然有吸引力，但是他明白全剧的成败有很多地方得看诗句的好坏。他对古典名著的知识广博，知道像这样的故事所带有的英雄气概，往往会得到最呆板的修辞。事实上，虽然霍夫曼斯塔尔并不反对施特劳斯的想法，让策尔比内塔(花腔女高音)来担任滑稽场景的女配角，但是他确实打算在作品中加上诙谐的成分，以便平衡气氛，符合需要。原本阿里阿德涅这个角

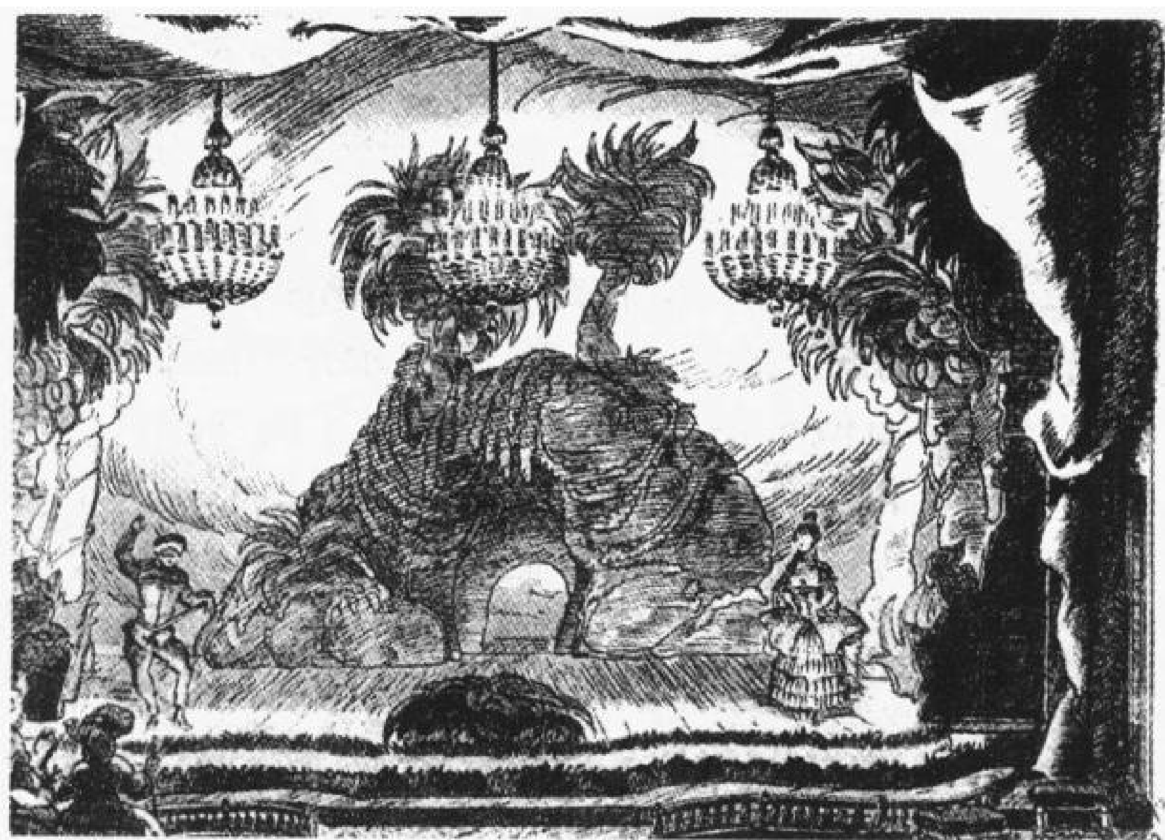
色就设计得非常具有人味，看起来如同元帅夫人的亲姐妹一样。仿佛是作为一种强烈的反应，他开始操纵他的阿里阿德涅，让她和轻浮的对照角色相较起来，形成高尚的对比。当这个计划膨胀到惊人的规模时，这个对比就有样板化之虞。阿里阿德涅变成了坚贞的女子，至死都忠贞不二，而策尔比内塔则是风流韵事不断，相比之下，就显得意志太薄弱了。酒神巴库斯(Bacchus)与阿里阿德涅见面那一景运用了霍夫曼斯塔尔最喜欢的戏剧手法——allomatisches（mutual transformation：交互转换），一个神话和一个被遗弃的公主的“变形”(transfiguration)经验。

霍夫曼斯塔尔常常暗示，他的聪明机敏往往让他那脚踏实地的合作人无所适从。不少评论家也认为这种看法是事实。尽管霍夫曼斯塔尔口若悬河，夸夸其谈，施特劳斯则言简意赅，然而他们就《阿里阿德涅在纳克索斯》的主题所作的广泛的意见交流，却显示并不是那么一回事。施特劳斯似乎在每个地方都抓住了剧本作者的用意，但是也相当合理地怀疑到听众是否也有同样的看法。在他们的联合创作中，《阿里阿德涅在纳克索斯》是第一个让施特劳斯对新兴的象征主义的戏剧清晰度产生质疑的作品。霍夫曼斯塔尔对于最后定本的阐述最常被人引用，但是施特劳斯在 7 月 19 日的回复也值得大书特书：

直到读了你的信之后，这部作品才让我完全信服。

这封信辞藻华美，将剧情的意义解释得这般奥妙，像我这样肤浅的音乐家，当然没有办法了解。但这不是也有一点危险吗？剧情本身不是还有一些地方没有诠释到吗？当然，象征的意义必须从剧情中跃然而出，历历现于眼前，而不是借着事后的苦心推敲领悟出来的。

对于施特劳斯而言，阿里阿德涅和酒神这两个角色从来没有真正地鲜活起来。虽然他在最后的一景中为他们相聚时的狂喜，写了一个持续的渐强(a steady crescen-



恩斯特·斯特恩（Ernst Stern）为1912年《阿里阿德涅在纳克索斯》所设计的布景和服装

do),但是在他那拥有38件乐器的管弦乐团能力所及、最为光彩夺目的结构装饰下，他并未能够完全使主题具有霍夫曼斯塔尔所希望的“更高深的意义”。即使策尔比内塔的场景的外在形式是一首精彩的咏叹调(virtuoso aria)或回旋曲，但是激起施特劳斯热情的，是她的异想天开，那才是更为有趣的人生观表现。对施特劳斯而言，就是她以一种奇妙的方式，才点燃元帅夫人对生命态度的火花，那位有耐性的女主角，反而没有这种能力。丑角带着讽刺意味闯进来，随后是乔丹先生(Monsieur Jourdain)——那位中产阶级绅士，这种结局对他而言，比恋人的喜剧收场更令他满意。

作品完成后，最先想交给莱因哈德的柏林剧团推出，但是他们的戏院太小，容纳不下所有的演员、歌手和管弦乐团。解决的办法是把整队人马运到斯图加特(Stuttgart)。施特劳斯这位完美主义者兼宫廷指挥再一次粗鲁地蹂躏了斯图加特演员的感情。虽然他们将担任大部分的演出，但是却得把光华四射的首演晚上让给柏林人，而当彩排结果一塌糊涂之时，施特劳斯表现了天真的惊讶。首演最后终于在1912年10月25日举行，由施特劳斯指挥，歌手的阵容强大，其中阿里阿德涅一角由玛丽亚·叶丽莎(Maria Jeritza)担任(她演出了几场难忘的施特劳斯歌剧，这是第一场)，但是这一切都没有办法让观众免于失望之情。霍夫曼斯塔尔把《贵人迷》和《阿里阿德涅在纳克索斯》这两部戏连在一起的想法被放弃了，因为若那么做，整部戏就太长了。表演结束后，符滕堡



1935 年的莱因哈德

(Württemberg) 王主持了一个漫长的欢迎仪式，全歌剧院只好在精彩的讽刺中等待着。

霍夫曼斯塔尔了解这部“美丽的混合作品”(施特劳斯这么叫它) 在这种情形下是没办法生根发芽开花结果的，但是他决心不让这部作品凋零下去。或许，不用他所写的开场白，改用大部分是清宣叙调的序幕 (Vorspiel) 作为开头，这部歌剧会表现得更好。或许这一序幕还可以套用在霍夫曼斯塔尔为《贵人迷》已经写就的后台一景。施特劳斯正着手创作《没有影子的女人》，他回答说最好放着《阿里阿德涅在纳克索斯》别管。他在 1913 年 6 月 15 日告诉霍夫曼斯塔尔，他一点都不喜欢他所建议的序幕歌词，因为这还得把“作曲家”的角色描绘一番，这一点是他很讨厌的。可能他只是觉得他得有新的构想才能再接着创作《阿里阿德涅在纳克索斯》。但是到了 1916 年，霍夫曼斯塔尔创作《没有影子的女人》的灵感已经枯竭，这时候施特劳斯却觉得可以重新开始创作序幕部分。现在作曲家 (剧中人物) 这个角色不那么让他讨厌了，但是他建议这个角色应该由一个女人反串演出，这让霍夫曼斯塔尔大为震怒，十分不快。暂且不论与奥克塔维安一角相呼应，这个建议倒很实际。像这么小的角色，不管多么关键，几个主要男中音是不会接受的，而用男高音来唱，又太恐怖了。找一个有说服力的女声演员，看起来还比较实际。序幕在 1916 年 5 月底完成，施特劳斯对这部分音乐的洞见，实在不必多费唇舌证明：

策尔比内塔和作曲家之间的一幕结果非常令人快慰，这是我最好的主意之一。就我看来，整部戏组织良好，高潮安排得很好，就算拿掉纯歌剧的部分，光靠戏剧本身也应该非常成功。

序幕是一连串笔触轻灵而传神的角色速写，每一个角色都有一套容易辨别的音乐表情，是依照《玫瑰骑士》某些部分的朗诵调形式设计的，而且就像歌剧的第一幕一样，一直在单一的场景中达到高潮。这个序幕加上原初的歌剧，去除它的讽刺结尾、戏谑场景以及策尔比内塔的几段咏叹调，就成了我们今天所知最好的《阿里阿德涅在纳克索斯》版本。首演在 1916 年 10 月 4 日于维也纳国家歌剧院举行，由沙尔克(Franz Schalk)指挥，其中饰演作曲家的人达到了施特劳斯对那个角色的期望，这个人就是伟大的莱曼。新一代的施特劳斯女高音正开始崛起。

然而，莫里哀的作品并不是这样就结束了。1917 年，霍夫曼斯塔尔着手修改他所改编的舞台剧《贵人迷》，加了几个完整的景，其中还重新使用了莫里哀荒谬得很可爱的仪式，他需要施特劳斯作更多的配乐。由于一个微不足道的意见不和，这两个人几乎有了嫌隙。施特劳斯判断第一幕开始时需要音乐来达到足够的冲击，并且坚持他的想法。尽管霍夫曼斯塔尔随自己高兴摆出一副高傲的样子，坚称他有高人一等的想法，又搬出各式各样的理由，但是夏天的这几个月，施特劳斯一直坚定不移。就成就而言，这似乎没什么重要的。施特劳斯以自己在这



1916年维也纳演出的《阿里阿德涅在纳克索斯》中饰演作曲家的洛特·莱曼

一行的技能为自己开脱，并且在另外一些歌曲当中，采用吕利于 1670 年所作的《贵人迷》芭蕾舞中几个乐章的舞乐，大量地重新修改形式。他的《贵人迷》组曲现存的几个乐章中，便加上了两首这样的曲子，和一首全然维持原样的库朗特舞曲（courante）。

根据莫里哀故事所作的三个版本中，比彻姆比较喜欢第一个。也许因为是他在 1913 年把那部作品介绍到伦敦的，而那时，由光彩耀眼的特里（Henry Tree）饰演乔丹，至少确实发挥了成效。他觉得序幕有商业气息，却好几度成功地重现了原作的精神。我们这些没机会自己作判断的人，当然不会轻易放弃 1916 年值得铭记于心的人物描写：作曲家这个角色有青春期的忧郁和狂喜，首席女高音（Prima Donna）有着闪亮手势，舞蹈教师举起单脚脚尖旋转跳舞。我们也绝不想错过作者熟练地使用室内乐团来作漫画式尖锐表达的方式。这种表演方式在《蒂尔的恶作剧》中诞生，而在《玫瑰骑士》中，施特劳斯暗示这种方式在歌剧文本中将会发挥很大的功用。但是在这个地方，他发现这是第一次声乐线条和特性描述一样的显著、重要。完成了序幕之后，施特劳斯相信，他真正的才能应该是本世纪伟大的轻歌剧作曲家。但是那时候他还得为《没有影子的女人》写个重要的结尾。

10

战争中的伤兵

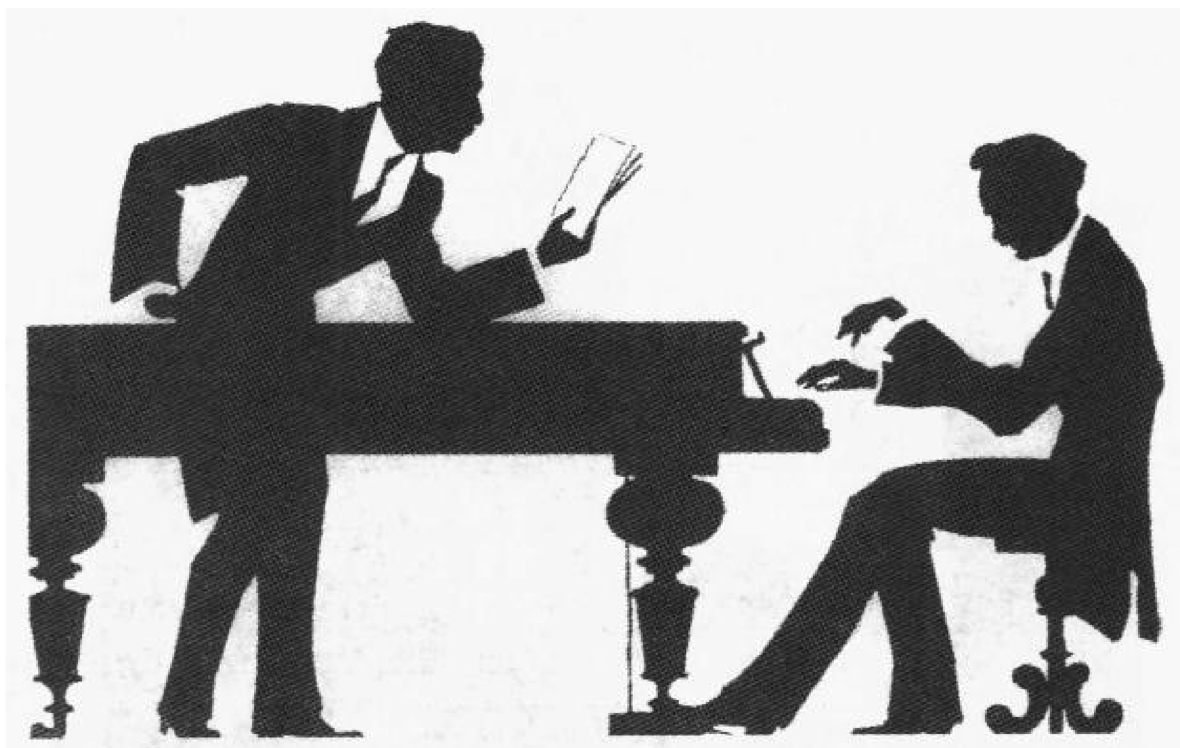
1914 年夏天，第一次世界大战爆发，对施特劳斯来说，这起初只意味着艺术环境逐渐衰微。柏林宫廷歌剧院所发的薪水减少了，迈宁根的乐手全部失业，法兰克福歌剧院也只能上演一些样板戏目。随着战事越演越烈，施特劳斯也不禁对所谓的爱国运动发出冷嘲热讽，在他的心目中，为战争牺牲奉献的人远比所谓的爱国志士更值得关注。“宣传文件上所谓经过这场‘光荣战争’的洗礼，德国年轻人就能浴火重生的观点……读了真是令人感到恶心。”他在 1915 年 2 月写给霍夫曼斯塔尔的信上这样说：“事实上，只要那些可怜的伤兵能够不受虱子臭虫的骚扰，只要他们受感染的伤口能够治好，甚至只要他们能够不受杀戮的威胁，我们就应该谢天谢地了！”施特劳斯认为政治是政客该管的事，一般人只要埋首于眼前的工作就好了：“惟有勤奋的工作能为我们带来慰藉，也惟有勤奋的工作能带给我们胜利。”

战争对施特劳斯个人的影响可以分为三个方面：首先，他个人存在伦敦银行家埃德加·斯皮耶爵士 (Sir Edgar Speyer)那里的积蓄全被充公。根据他事后的回忆，他得知此事时，足足有一整个星期陷入绝望的深渊，不过他很快又重新振作起来，就好像这件事从未发生过一样。其次，他和保莉妮都很担心，他们的儿子年龄一到，就要被征调去当兵，直到1918年，弗朗茨因为体检不合格，确定不需要当兵，他们才松了一口气。但是最糟糕的事恐怕还在后面，生性敏感的霍夫曼斯塔尔由于深受国际乱象的影响，无法如期完成《没有影子的女人》的第三幕，此事对施特劳斯的创作影响甚大。虽然施特劳斯绝对能够掌握这个情节复杂的故事，但由于霍夫曼斯塔尔的影响，这个以神话故事为主干的歌剧只能沦为整个局势的牺牲品，无法延续施特劳斯先前成功的佳绩。

霍夫曼斯塔尔在1911年写给施特劳斯的信中曾指出，《没有影子的女人》中的象征艺术真是"浑然天成"。两年后，另一部歌剧《阿里阿德涅在纳克索斯》的第一版本大功告成，《没有影子的女人》中浑然天成的艺术也总算有了更进一步发展的机会。此时施特劳斯与霍夫曼斯塔尔都仍有满腔的创作热忱，热情不亚于当年创作《玫瑰骑士》之时。从霍夫曼斯塔尔的笔记中，我们看得出来，他当初写那封信给施特劳斯时，心中就已经掌握了《没有影子的女人》这部歌剧的基本主题；虽然这部歌剧的情节融会了东方的神话、欧洲的传奇故事以及维也纳的民间戏剧，但霍夫曼斯塔尔的基本意图始终不变。剧中情节



里夏德带着保莉妮和他们的儿子，摄于 20 世纪初期



霍夫曼斯塔尔与施特劳斯，1914年比特洪所作的剪影

探讨的是两对夫妇之间的纠葛，这两对夫妇一对隶属仙界，一对则隶属凡尘，这种套路属于歌唱剧(Singspiel)传统；故事的重点在仙后想抢夺凡人女子所生的孩子，这种类似《魔笛》的剧情在往后的情节发展中十分重要。

1912年，歌德的舞台剧作结集出版，霍夫曼斯塔尔为之写了一篇简介。这本选集中收录的歌德剧本，包括了一篇以莫扎特的歌剧为蓝本的续篇，在这部戏里，歌德延长了原剧中帕米娜(Pamina)、塔米诺(Tamino)、帕帕吉诺(Papageno)与帕帕吉娜(Papagena)等人的考验过程，让他们不断地追寻，想得到孩子以丰富自己的婚姻生活。1913年初，霍夫曼斯塔尔正好创作灵感泉涌，他曾向施

特劳斯解释，虽然他的剧作和歌德的作品主题类似，但在他的剧作中，人物的升华转型将通过这两对夫妇彼此的互动而达成：

整部戏中总共有11个意义昭然、几乎像是哑剧一样寓意直接的场景；不过赋予整部作品统一风格的，还是两者之间的结合——两个世界的结合、仙界夫妇与凡界夫妇的结合，以及他们之间轮流发生的冲突，它们处处都反映出彼此的风貌，并达成整部戏的一致性。光是这部戏外在的景观，就足以令人叹为观止，流连忘返。整部戏在乐声中逐渐达到最后的高潮，两个截然不同的世界融而为一，彼此映照，甚至把其中一个世界转变成另外一个世界，就像炼金师点石成金一样。

这部歌剧中的灵魂人物是迷途知返的仙后，即剧名中那位没有影子的女性。仙后虽与羁于俗世的仙帝结缡一载，却一直未能生下一男半女，于是在恶毒而狡猾的奶妈唆使下，她夺取了凡人女子的影子（影子一方面象征着凡人女子的生育能力，另一方面更广义地来说，则象征着她的整个人格）；不过，到最后，凡人丈夫的善良感动了仙后，仙后终于明白，不该将自己的快乐建筑在别人的痛苦上。霍夫曼斯塔尔所谓的"变质、质变、转化"在这部戏中让神仙世界充满了人性，人间世界则充满了想像。

1913年3月，施特劳斯与霍夫曼斯塔尔乘车共游意大利，使得这部两人合作的歌剧有了更进一步发展的机

会。虽然他们以前也曾因其他的缘故碰过面，但为了共同完成这部自他们合作以来最为复杂的作品，他们两人都认为有必要见面直接讨论，增加对彼此的了解。意大利晴朗的天空、灿烂的阳光，总是能和往日一样带给施特劳斯许多灵感。有一天晚上，施特劳斯忽然想到，他可以用悠扬的室内乐来代表仙界，整个管弦乐团的磅礴气氛则可以用来阐述人世。这个构想到后来虽然没有完全付诸实行，但在剧中的第一幕，他却巧妙地运用庞大的管弦乐创造出合宜的对比效果，这和原来的构想十分接近。这一幕的音乐对比纷呈，表现出剧中人物的各种情感：仙后的灵逸率直、奶妈的狠毒邪恶、仙帝的天真浪漫、凡间染工巴瑞克以及他太太的粗暴、质朴和平静。这是施特劳斯自《贡特拉姆》之后，作品风格受瓦格纳影响最深的一部歌剧。不过这种影响正好恰如其分，因为霍夫曼斯塔尔读过许多瓦格纳的歌剧剧本，他在剧中所描绘的场景，有许多和《尼伯龙根的指环》极为类似，甚至在第一幕优美宁静的尾声中，也反映出《纽伦堡名歌手》的影子。在施特劳斯的其他作品中，可能只有《堂吉诃德》能在他的音响世界中呈现出如此的多样性。

不过第一幕却一直到隔年 6 月才完成。在此之前，施特劳斯有别的事要忙，使他无法全心全意地创作这部歌剧。1913 年 10 月，维也纳音乐厅（Konzerthaus）开幕，施特劳斯为此创作了气势磅礴的《节庆前奏曲》（Festliches Präludium），他同时还以吕克特的作品为蓝本，为柏林歌剧院的合唱团谱写了华丽和谐的《德意志经文歌》

(Deutsche Motette)。这部合唱作品总共分为16个声部，外加四声部独唱，难度很高，延续了施特劳斯合唱作品中的典型特征——音域十分宽阔，对管弦乐团的演奏者来说，"几乎是不可能做到的"。基本上来说，这部作品的风格与《两首诗歌》(Zwei Gesänge，《晚上》〔Der Abend〕与《赞美诗》〔Hymne〕)仍相差不远，施特劳斯最擅长的合唱曲写作技巧表现为绚丽流畅的阻塞和弦(block chord)与明澈的多声部的清晰，这些在此都表现得淋漓尽致。

那年夏天，施特劳斯还有一件非常辛苦的工作要做。佳吉列夫(Diaghilev)制作以霍夫曼斯塔尔与哈利·凯斯勒伯爵的著作为蓝本的芭蕾舞剧《约瑟夫的传奇》，邀请施特劳斯担任配乐的工作。佳吉列夫所领导的俄罗斯芭蕾舞团已成为一个传奇，这个舞团在1912年至1913年间，曾经到柏林表演，当时他们那种复杂绚丽的风格就令施特劳斯深深着迷。能有机会受到佳吉列夫的委托，为他担任配乐的工作，施特劳斯感到十分荣幸。不过他很快就发现，以《圣经》中的"好男孩约瑟夫"(good-boy Joseph)作为剧中人物，实在引不起他多大的兴趣，就连约翰也比约瑟夫有趣；非但如此，霍夫曼斯塔尔对上帝宠儿透露的精神启示所表现的崇敬景仰，更加深了施特劳斯的反感。由于施特劳斯不愿重复自己过去表现过的主题，因此即使是波提乏(Potiphar)之妻的性感挑逗，在他看来也平淡无奇。这方面的主题在《莎乐美》一剧中已经彻彻底底地探讨过了。奇怪的是，在其他的情况下，霍夫曼斯塔尔似乎都很能了解施特劳斯像他自己一样，每次开始进行一项

崭新的计划,就希望能进入一个全新的世界,可是这一次,他处理的偏偏是个老旧的主题。

1914年5月14日,这部芭蕾舞剧在巴黎首演,所有在早期引发施特劳斯灵感的各项因素——巴克斯特(Leon Bakst)根据维隆内(Paolo Veronese:施特劳斯最喜爱的艺术家之一)的作品所做的舞台设计,福金(Mikhail Fokine)的舞蹈设计,以及隐约传出的绯闻——都为这个风格粘腻、题材老旧的故事增色不少。由于尼金斯基(Nijinsky)与佳吉列夫的决裂,约瑟夫一角由雷尼德·马辛(Leonid Massine)取代前者演出,马辛的演出十分成功,吸引了众人对这部戏的注意力,倒是这部戏的配乐,虽然表面上听来绚丽夺目,实际上吸引不了几个人。在众多听众中,只有肖伯纳(George Bernard Shaw)为了和纽曼赌一口气,在那年稍后于伦敦观赏这部芭蕾舞剧时,特别注意到施特劳斯的配乐,说这部作品的音乐是"一部伟大的巨作"。这回轮到纽曼说施特劳斯的乐风充满"报纸头条新闻或宴会演说那种自以为是、虚张声势的老调",虽然他还很小心地加上一句:"施特劳斯的这部作品能否流传于后世,还是只能炫耀一时,这点还有待观察。"不过后来却证明,他所说的话是对的。

如果纽曼对加米施别墅工作室的情况有更深的了解的话,他对自己所作的预测可能还会更小心。1914年夏天,施特劳斯忙着谱写《没有影子的女人》的第二幕,他在某个自己原先最意想不到的地方——描绘巴瑞克那酷似保莉妮、永远无法满足的太太时——碰到了一些难题,不



《约瑟夫的传奇》中饰演约瑟夫的雷尼德·马辛

过无论是从他和别人往来的信件中，还是从他的音乐创作里，丝毫都看不出他对剧本的掌握有任何不及原剧作者之处。音乐成为讲述此神仙故事最迷人的媒介，就连霍夫曼斯塔尔所写的重重象征，也都像是乐音的点缀。在这一幕剧中，五个截然不同的场景层层相叠，张力越来越强——当神仙世界的超自然力远超过人力之所及时，整个乐章无可避免地充满了瓦格纳乐风的那种绵密，完美地映现出剧中如噩梦般交织缠绕的多重主题，霍夫曼斯塔尔把这种情况称为“两对夫妇复调音乐式的互动”。一般指挥家在处理这段音乐时，常常删去其中的某些段落，不过奇怪的是，经过删除之后，这一幕的音乐反而显得更为冗长，施特劳斯在写作时好像已经预料到这一点。只要指挥者能够以坚定的手势和清晰的引导，再配上一位绝佳的女高音，完美地表现出此幕巴瑞克妻子一角所需要的高难度唱腔，这幕戏就能带给人无与伦比的震撼。

霍夫曼斯塔尔完成第三幕草稿还不到两个星期，就发生了萨拉热窝的暗杀事件，紧接着塞尔维亚发出最后通牒，第一次世界大战就此爆发。霍夫曼斯塔尔随即被征召入伍，他因此无法和施特劳斯碰面，讨论这部歌剧高潮之后的转折部分，也无法亲耳聆听前两幕音乐的钢琴版演奏。次年 3 月，施特劳斯已经准备要开始进行下一部分的乐曲创作，可惜霍夫曼斯塔尔却感到十分沮丧、疲倦不堪。施特劳斯不太能体谅霍夫曼斯塔尔的处境：“我觉得你已经进行了长期的休养，焕然一新，精力充沛；为什么要放任自己，颓丧至此呢？德国一定可以让你靠得住

的。”他这样为霍夫曼斯塔尔打气。一个月之后,他终于收到霍夫曼斯塔尔的手稿，不过这回他又遇到了以往在处理酒神和阿里阿德涅的台词时所遇到的问题。作者本人是很了解这部作品的，不过他的朋友可不太了解。毕竟施特劳斯手上有的只是一份草稿，还需要有人更进一步地赋予它生命与灵魂。所幸霍夫曼斯塔尔很快就把修改过的稿子寄了过来，他在这幕一开头巴瑞克和他太太的对话中，多加了几行台词，整个第一景也变得流畅有力。现在施特劳斯急需的倒是这部歌剧的其余部分。对整部歌剧的结构来说，仙后在庙中决定不夺走别人影子的那一刻,几乎就和希腊悲剧《埃莱克特拉》中真相大白的那一刻一样重要。施特劳斯还特别对霍夫曼斯塔尔强调:“整部戏能否成功,完全就看我们怎么处理这一刻。”此时霍夫曼斯塔尔在驻波兰的外交机构任职，他不但没有写作的灵感，而且完全提不起劲来，再加上邮寄的延误,等他修改过的草稿寄到加米施别墅时,已经是那年的10 月,施特劳斯的冬眠期也到了。

不过施特劳斯倒是利用前一年的冬天，也就是大战爆发之后,完成了他 1911 年开始着手的“副业”——《阿尔卑斯交响曲》,这是他自 1903 年写作《家庭交响曲》之后创作的第一部纯管弦乐作品,也是他完成《意大利》之后，第一部叙述自己对自然界观感的作品。由于他在写作歌剧时,已经尝试过如何呈现剧中人物的心路历程,因此现在他想将此运用在交响诗中。1911 年 5 月 18 日,马勒的长眠不起也许曾带给施特劳斯很大的影响，不过在

施特劳斯完成他的交响曲时，却以截然不同的态度来处理自己对自然崇拜的看法。在这部作品中，他将描绘自然景物的生花妙笔发挥得淋漓尽致，通过乐音刻画出瀑布流水、阿尔卑斯山的草地、登山者在高山上像卡通人物似的登山动作(此景源自施特劳斯十几岁时,在巴伐利亚阿尔卑斯山上登山健行的记忆),以及暴风雨。在这些乐章中,施特劳斯运用大型管弦乐团交织出内容丰富、音域广阔的抒情狂想风格,乐曲的长度比以前他所写过的任何同类作品都要长。这部作品不像西贝柳斯在交响曲这类作品中依然采用传统的四个乐章,其中的 21 个段落,在施特劳斯的精心设计下,刚好反映出一部交响巨作逐渐达到高峰后,却又逐渐向下走的过程,这个高潮的最高点,依照这部作品所描绘的主题来说,当然就发生在山顶那一幕,从那之后,整部作品就逐渐走向结束,主题也随之不断发展。到了回程的这一部分,由于其中充满了风雨欲来的威胁与暴风雨骤至的慌乱,使得其中满是孤独感与敬畏的期待心理和此时刚完成的《没有影子的女人》第二幕中所描绘的暮色逐渐笼罩大地的情景十分类似;但是沉痛哀戚的尾声并未延续歌剧的特性,作曲家在此平稳地把我们带回到乐曲一开始降 B 小调的阴郁气氛中,登山的主题在此投下最后一次瓦格纳式的阴影,弦乐部分则以小调懒懒散散地奏出熟悉的漫步音型,但在尚未完全奏完主题时,就消失了。这对战前的光明年代来说,难道不是最切时或最伤感的道别方式吗?施特劳斯一直在竭力抗拒的沮丧阴影,也在此表露无遗。

1915年10月28日，《阿尔卑斯交响曲》在柏林首演，施特劳斯指挥德累斯顿剧院的管弦乐团担任演出，以感谢他们过去的精彩表演，让他的歌剧能广受欢迎。在这段时间，《没有影子的女人》一剧只能忍受多舛的命运，在一旁苦苦地等待。这部歌剧和同时代的其他管弦乐曲不同的是，它需要一个极具分量、乐观进取的结尾，而只要战争一直打下去，这个结尾好像就比较容易完成。歌颂人类苦难结束的颂歌对作曲家来说变得不容易，瓦格纳也不例外，他在谱写《众神的黄昏》(Götterdämmerung)的开放性结尾时，显然要比在谱写《帕西发尔》这首充满竖琴光彩的祈福歌曲时要快乐得多。施特劳斯一向都爱人类的复杂本性，怀疑神秘的崇高境界，对他来说，要改变原来的乐风去迎合时代的潮流，一定更加困难。不过，也许——十分值得怀疑的"也许"——他有足够的意志力，能以自己独特的方式，成功地解决这样的问题。真正对这部歌剧的创作造成严重后果的，是施特劳斯一直到次年——也就是1916年——的春天，都还没有收到霍夫曼斯塔尔寄来的修订稿，于是他转而专心创作《阿里阿德涅在纳克索斯》的序幕，这回他很顺利地把这半部作品写完，不过写作《没有影子的女人》所需的坚强信心也因此被磨去了一大半。那年6月，他在信上告诉霍夫曼斯塔尔：

等你听到刚写出来的序幕……你就会明了我确实有写轻歌剧的才华。我的悲剧因子现在已经多多少少耗尽了，战争爆发之后，舞台上的悲剧对我来说，显得很幼稚

可笑,因此我现在应该多多发挥我写作轻歌剧的丰富才华。毕竟,我是目前的作曲家中,惟一还带有几分幽默感、懂得人生的乐趣、又具有超然的天赋、可以撰写反讽剧的人。非但如此,我甚至还感到有股力量在召唤我,要我成为20世纪的奥芬巴赫(Offenbach)……

那年夏天,施特劳斯终于有机会写出这部歌剧中的寺庙一景以及最后几景,不过正如他后来所说,这几个场景“庞杂而做作”,他自己也明白结尾缺乏生命气息:

像仙帝和仙后这类人物,甚至奶妈也一样,完全无法像元帅夫人、奥克塔维安或奥克斯男爵一样体内流动着红色血液,充满了活生生的生命力。可是不管我怎么样绞尽脑汁——我真的是使尽全力,一再地斟酌过滤,我的心灵还是无法完全融入乐曲之中,只能靠头脑来完成主要的工作,结果这整段乐曲就免不了弥漫着一股学院派的冰冷气息。(我太太说得不错,她说这就叫“编织音符”。)不管是什么样的鼓风机,也无法让这种作品产生真正的火花。

然而,施特劳斯的这种看法,跟当时整个时代的情势与《阿里阿德涅在纳克索斯》序幕所引发的新兴风潮息息相关。与写作《没有影子的女人》第一幕仙后苏醒的场景或描绘第二幕仙帝在猎人小屋之外奇异而深沉的独白时相同的灵感——这是阿里阿德涅与酒神巴库斯的二重唱之后所带出一种新的情绪——相比,施特劳斯的反映也

许有所不同。不过正如霍夫曼斯塔尔后来所指出的，施特劳斯十分谨慎小心，在处理整部歌剧即将终结的那一段时刻，他刻意将重点放在舞台本身的戏剧效果上，以分散观众对乐曲的注意力。可惜的是，这部歌剧的两位作者却要等到一年之后才能亲眼看见这部歌剧在舞台上演出。这部歌剧完成于 1918 年 2 月，当时大战尚未结束，整个时代背景刚好跟剧中的浪漫情调相冲突，此外，当时的情况也不允许有人投入大笔的时间和金钱，去用心制作像《没有影子的女人》这类歌剧。



战前的柏林，菩提树下的大道，约 1910 年

11

婚　　约

随着大战接近尾声，施特劳斯为他在加米施别墅建立的私人生活与指挥事业寻求改变和庇护。此时他已经在柏林待了将近20年，亲眼见到宫廷对艺术家的保护赞助制度逐渐瓦解，皇家对艺术活动越来越不支持，各项艺术活动的预算也越来越紧缩。正如一位同行所说的，施特劳斯的“艺术个人主义”(art-egotism)让他无法理解，为什么伟大的音乐家要受到外界事物的影响。尽管如此，施特劳斯还是亲身体会到，战后严肃的气氛越来越沉重，对长久以来音乐传统中的伟大作品造成很大的威胁，他认为这些音乐作品需要一个崭新而充满活力的生命形态，而维也纳就成了他实现这种梦想的理想地点。

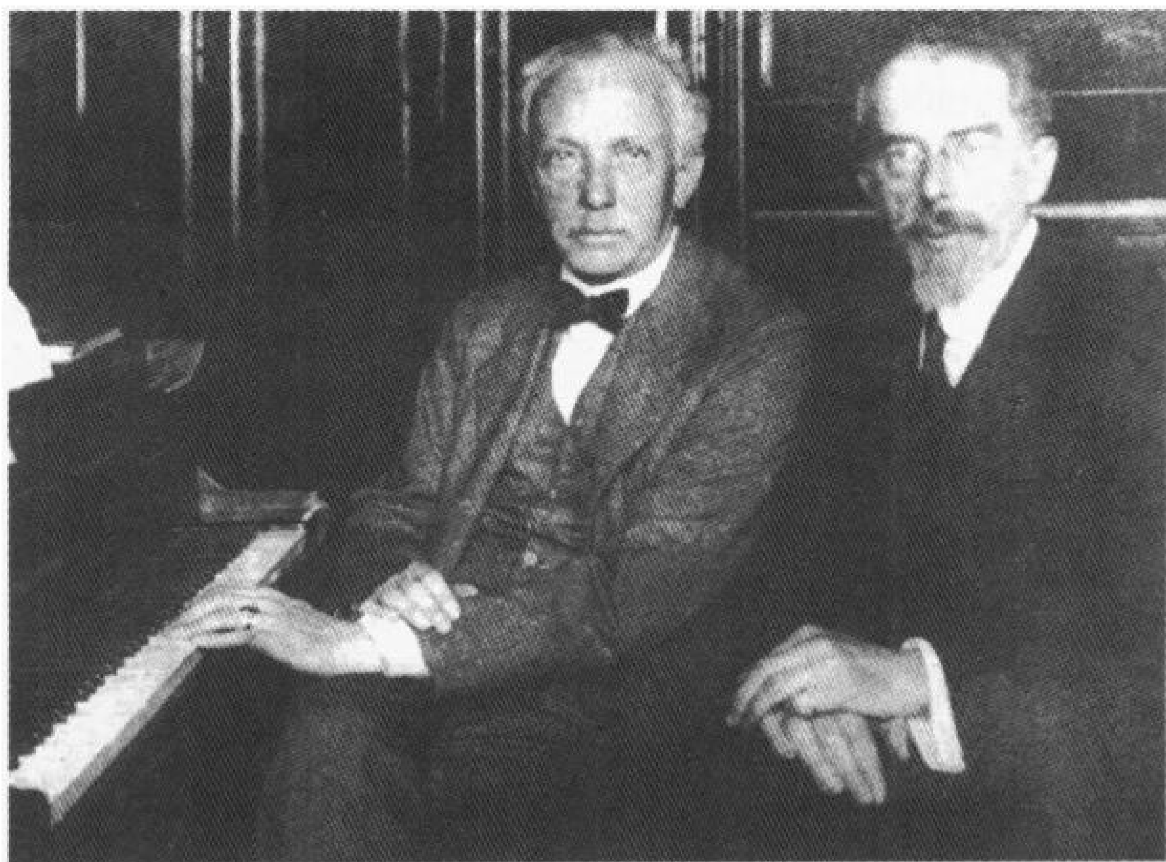
事实上，1919年施特劳斯离开柏林，转往维也纳国家歌剧院(Vienna State Opera)担任指挥之后，柏林的艺术活动倒是出人意料地蓬勃兴盛起来。钢琴家克劳迪奥·阿劳（Claudio Arrau）早期就在柏林待了好几年，他

回忆当时的情况说，1919 年，德国的执政党社会民主党根本就无法解决通货膨胀以及劳工失业的问题，社会上普遍民不聊生，不过这种生活上的惨状反而鼓动大众“在文化领域中寻求更美好的生命”。受到这种气氛的影响，一向受施特劳斯排斥的进步派作曲家，像欣德米特(Hindemith)、勋伯格、斯特拉文斯基与巴托克(Bartók)全都广受欢迎。据后者自己表示，他是在 1902 年听了《查拉图斯特拉如是说》之后，才获得灵感，开始作曲的。一种反映战后残酷现实生活的歌剧开始兴起，这类歌剧的代表——韦尔 (Kurt Weill) 与布莱希特 (Berthold Brecht) ——也在 20 世纪 20 年代初期，开始大胆尝试各种崭新的歌剧写作技巧。

1897 年，施特劳斯担任指挥，与柏林爱乐管弦乐团在维也纳同台演出，这是他在维也纳演出的第一场音乐会。1907 年至 1908 年的乐季，他与维也纳爱乐乐团(Vienna Philharmonic)逐渐熟悉。1918 年 4 月，他结束了在维也纳宫廷歌剧院指挥《埃莱克特拉》、《玫瑰骑士》以及《阿里阿德涅在纳克索斯》的演出，当时他曾向霍夫曼斯塔尔透露，等到该歌剧院当时的总监汉斯·格雷格(Hans Gregor) 一走 (此事在当时已颇有可能)，他就希望能在那里担任专职。1918 年 5 月间，施特劳斯和柏林宫廷歌剧院蛮横专断的总监许尔森 (Georg von Hülsen) 吵了一架，愤而离开柏林宫廷歌剧院。尽管如此，他还是暂时在新成立的柏林国家歌剧院 (Berlin State Opera) 担任了一年的指挥，甚至在辞去此处的指挥之职后，还继续指

挥国立管弦乐团（Staatskapelle）音乐会，直到1920年才离开。依照往常，施特劳斯1918年的夏天除了在台上指挥之外，其余的时间全都用来作曲。还不到同年冬天，他有了一个专为维也纳设计的初步艺术构想，这个构想无论是在柏林，或者在他年轻时担任过指挥的任何地方，都无法付诸实现。他提出了和他那杰出的前任——马勒——有点类似的工作分配制度，面对霍夫曼斯塔尔担心施特劳斯似乎浪费太多时间在自己作品上的疑虑，施特劳斯也向他表示，在柏林是一回事，在维也纳又是另外一回事。

生平头一次，施特劳斯自信心十足地在很多地方都显得不太实际。他与霍夫曼斯塔尔都曾经多次和维也纳的新任艺术总监阿德里安－维伯格（Leopold von Andrian-Werburg）进行沟通，不过到最后，只换来弗朗茨·沙尔克和他共任指挥一职的结果。弗朗茨·沙尔克在马勒的全盛时期，是马勒旗下的一名指挥家，他曾经负责《玫瑰骑士》在维也纳的首演，以及1916年《阿里阿德涅在纳克索斯》在维也纳的首演。尽管如此，施特劳斯从一开始就稳占上风，他长期不在的时候，资深的沙尔克也只得独力撑起许多艰苦的工作。1919年，奥地利王室退位，维也纳宫廷歌剧院落入政府的掌控之中，此事发生不久，就是施特劳斯的合约开始生效的3月1日。由于政治形势的转变，施特劳斯所遇到的财务困境，远比他所预料的更严重。非但如此，歌剧院内的成员大都反对像施特劳斯这样作曲家兼任指挥的做法，他们集体签署了一份请愿书

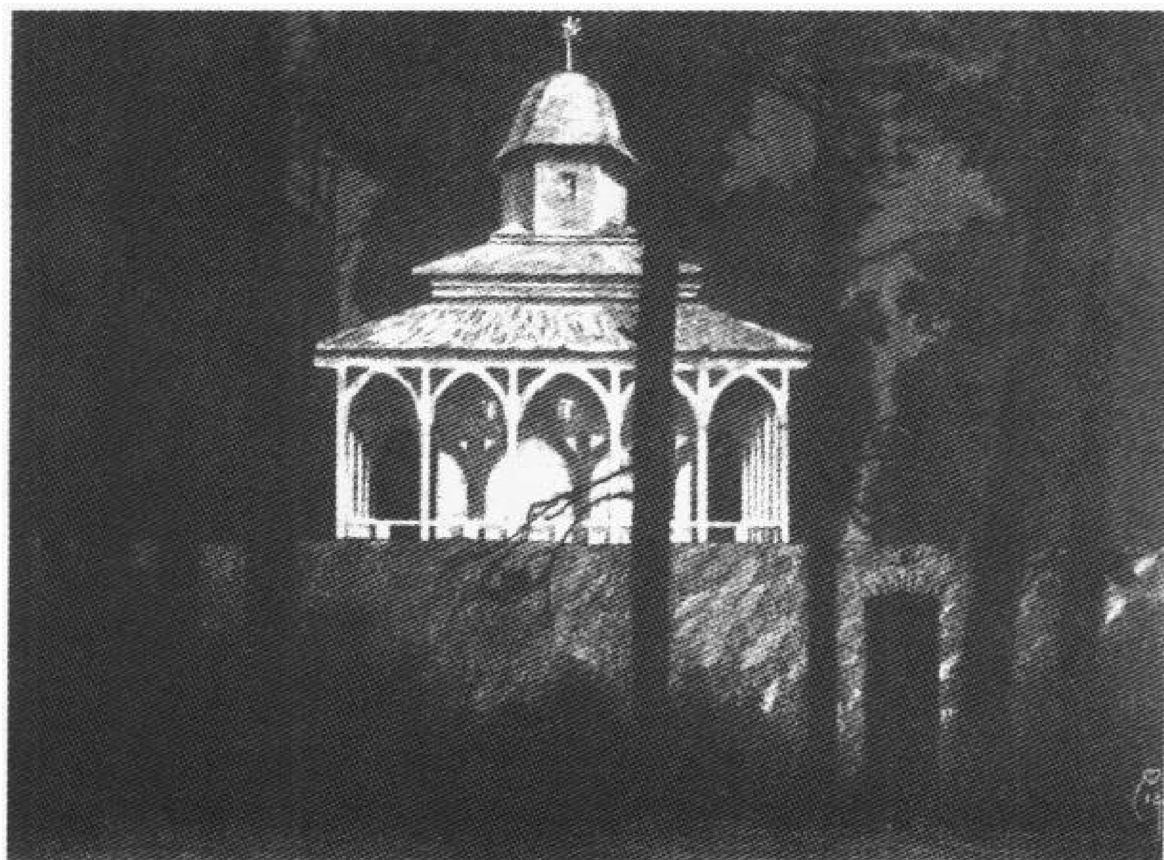


施特劳斯与他在维也纳国家歌剧院的同僚、指挥弗朗茨·沙尔克摄于1919年《没有影子的女人》首演之前

(约有800人签名),反对施特劳斯的任命案。就连霍夫曼斯塔尔一开始也对施特劳斯这种想建立自己歌剧专属表演场地的构想持保留态度。不过这些歌剧院成员最担心的,还是施特劳斯主持维也纳歌剧院之后,会大量任用自己喜爱的演员或音乐家,使原先较为资深或已小有名气的“明星”地位受到动摇。此事经过几番争执,到最后,支持施特劳斯的维也纳知识界人士占了上风,大家一致同意,施特劳斯自12月起开始接任新职。

10月10日正式接掌新职之前,施特劳斯终于有机

会亲眼目睹自己的歌剧《没有影子的女人》在维也纳上演。受到前述事件的影响，维也纳歌剧团的成员原本就觉得很不是滋味，现在又必须参与此次演出，内心的不满与怨恨一定更加厉害，这些正宗的维也纳演员一定经历了相当漫长的心路历程，才平复了心中不满的情绪。参与此次演出的演员包括饰演灵魂人物仙后的不二人选玛丽亚·叶丽莎，以及饰演巴瑞克的里夏德·麦尔。(上次在德累斯顿上演《玫瑰骑士》时，他无法参加演出，这次总算抽出空来加入演员阵容。）除此之外，还有洛特·莱



罗勒为《没有影子的女人》1919年在维也纳首演所设计的布景：猎人小屋



玛丽亚·叶丽莎，即使不是第一个，也是最著名的海伦，在 1928 年《埃及的海伦》维也纳首演后不久与施特劳斯合影

曼，以及饰演仙帝的著名男高音卡尔·阿加尔－奥斯特维格（Karl Aagard-Oestvig）。此剧由沙尔克担任指挥；另外，就像以往施特劳斯的作品一般，这部描述神仙故事的歌剧也强调完美的视觉效果，因此他们邀请罗勒回来担任整部戏的造型设计。这个神话故事再一次呈现出最佳的视觉效果，不过整体而言，这次演出实在算不上成功。由于剧中一幕之内的换景次数过多，使得每一景的布景都显得笨重庞杂。根据报道，不管是演奏者还是演唱者，事先的排练都不够。饱受战后贫困洗礼的维也纳似乎也没有兴致欣赏这一类作品。《没有影子的女人》后来移往德累斯顿上演时情况稍微好一点，但后来它在德国各地许多小剧院上演，情况又一如当初作曲家与剧作者所预料的，无法达到正常的水准。直到 1977 年卡尔·伯姆（Karl Böhm）于维也纳指挥这部歌剧，才集合到最适合的演员，树立了这部歌剧值得永久流传的典范。

1919 年夏天，洛特·莱曼曾在施特劳斯位于加米施的别墅待了一段时间，接受施特劳斯的指导，学习扮演《没有影子的女人》剧中的角色。在这段时间里，莱曼对施特劳斯和他的妻子保莉妮之间的婚姻生活用心体会，观察入微，奠定了自己日后扮演施特劳斯另一部歌剧中的角色——《间奏曲》（Intermezzo）中的妻子——的基础，不过当时她并没有料到这一点。施特劳斯还年轻时，保莉妮曾是个忧心忡忡的新娘，不过婚后这些年来，由于她讲话经常不留余地，脾气又火爆，已经有点恶名昭彰了；每次施特劳斯的剧作排练或上演时，施特劳斯作品

的诠释者都会提心吊胆地等着她出现。在家的时候，她过度强调德国家庭主妇（Hausfrau）的美德，几乎到了走火入魔的地步。凡是想进她家的访客，都得先在三块垫子上擦过脚才能进去，她家的地板更是干净得可以在上面用餐。保莉妮爱骂人的个性许多人都领教过，包括爱尔玛·马勒在内，这些人也都明白，她平日之所以常说些尖酸刻薄的话来批评她丈夫的作品，完全是本性使然。对于妻子的这种急性子，施特劳斯不想多做解释，只是无奈地默默接受，表面上完全不在意，仍然保持他一贯的好脾气。他曾经告诉洛特·莱曼："对我来说，全世界对我的崇拜都比不上保莉妮发一顿脾气更有趣。"其实保莉妮也有温柔可爱的一面，这一面在《英雄生涯》和《家庭交响曲》中都曾经表现出来，不过通常只有在私人场合中，保莉妮的这些特质才变得比较明显。注意到保莉妮这些特质的人，只有少数几个人，洛特·莱曼就是其中之一，或者事实上，只有她愿意多花些心思，去指出保莉妮不为人所知的这一面。在夜间，每当加米施别墅有歌曲演唱会时，施特劳斯常会为保莉妮伴奏，洛特·莱曼就曾经描述过他们两人在这种时刻相处的情形：

我时常瞥见他们两人对看一眼或相视而笑，完全沉浸在幸福甜蜜里。而我也慢慢察觉到，这两个人之间有一股深深的爱意，紧紧地把他们连接在一起，这种爱意是如此地深厚，任凭保莉妮平日的吼叫多么蛮横无理，都无法真正损及这份爱意。



施特劳斯和保莉妮于 20 世纪 30 年代与他们的长孙里夏德摄于维也纳

莱曼对这对夫妻的描述相当宽厚，不过施特劳斯自己也开始努力，想把他们夫妻之间相处的情形公之于世。他这回再度下定决心，想用音乐来呈现保莉妮和他的世界，同时为了确保听众都能一清二楚地明白他的意思，他决定以歌剧的形式来表达。他利用剧中句句成诗的歌词，过滤出洗练的诗句，至于只有他自己了解的部分，则通过美丽的音乐来呈现。早在 1916 年，施特劳斯就曾向霍夫曼斯塔尔透露自己对轻歌剧的着迷，(前一章接近结尾时，我们曾引用过施特劳斯的这段话。)他认为自

己可以运用轻歌剧的形式，来撰写一些政治嘲讽剧，藉以描述战后新出现的一些奇异的“典型人物”；要不然，他就会利用轻歌剧的模式，来撰写一部“十分现代化、百分之百写实的家庭人物喜剧”。

霍夫曼斯塔尔认为施特劳斯的这种想法根本就是不入流，不过另一位剧作家巴尔（维也纳知识界中有一群人同时也很支持施耐兹勒〔Artur Schnitzler〕，巴尔即属其中之一。）却在这方面做了开路先锋。巴尔自己的剧作《音乐会》（Das Konzert），就是以一位音乐家和他妻子之间的误会为题材。受到这个剧本的影响，施特劳斯决定把自己婚姻生活中的一段小插曲告诉巴尔，因为施特劳斯认为，这段插曲很适合改编成音乐。事情是这样的：20世纪最初十年，施特劳斯旅行在外，柏林有位声名狼藉的妓女忽然拍了一封电报到施特劳斯位于克内塞贝克大街的公寓，以极为亲密暧昧的语气向“乐队长里夏德·施特劳斯”讨几张戏票。保莉妮一打开这封电报，马上毫不迟疑地要求离婚，施特劳斯经过一番大费周折的调查，好不容易才明白其中的原委。原来拍电报的是个名叫米兹·穆克（Mitze Mücke）的女人，她曾和布拉格的常任指挥约瑟夫·斯特兰斯基（Josef Stransky）匆匆见过一面，后来她的朋友就建议她应该向这位常任指挥要几张票去看歌剧，这位厚颜无耻的女人也觉得此言颇有道理，可是等她翻开柏林通讯录一查，上面只有施特劳斯一个人是乐团总监，于是她就认为施特劳斯就是她要找的人。至此这段误会总算水落石出，施特劳斯的家庭危机也终于告一

段落。

原本有意和施特劳斯合作的巴尔，眼见施特劳斯对自己的亲身经历掌握得这么好，决定不再参与这个创作计划，他千方百计地鼓励施特劳斯，要施特劳斯自己来写这个剧作。后来施特劳斯果然自己提笔创作。该剧上演后，有人告诉施特劳斯，说他所写的剧作即使没有剧中优美的音乐，也是一部绝妙好戏，这是施特劳斯一生当中最感骄傲的时刻之一。事实上，这部歌剧力量万钧、层次分明，也的确值得他骄傲。虽然有保莉妮的言语和个性做基础，不过，光是这些言语个性，加上生活中实际发生的轶事，绝对无法成为一部精彩的剧作。施特劳斯在创作这部歌剧时，采用的是电影式的叙事风格，全剧共分为14 景，这种结构无疑是很前卫很现代的（当时贝尔格〔Berg〕的《沃采克》〔Wozzeck〕与肖斯塔科维奇〔Shostakovich〕的《梅钦斯克县的麦克白夫人》〔Lady Macbeth of Mtsensk〕都还没有出现），因此也需要一些传统的人物发展来平衡全剧的风格。施特劳斯一开始就用了四个景来描写世人所熟知的保莉妮（在剧中她化身为“克莉丝汀”〔Christine〕；施特劳斯自己则变成“罗伯特·施多尔克”〔Robert Storch〕）。在剧中保莉妮不仅会利用甜言蜜语来哄骗自己的丈夫，还在乘坐雪橇的时候夸耀自己显赫的身世，说自己是大将军的女儿。到后来，保莉妮由于自己的天真无知，轻易相信，并决定赞助一位行径放荡的年轻伯爵，才变得越来越惹人同情（这件事在现实生活中也实际发生过）。剧中有一幕，保莉妮坐在炉火边沉思，

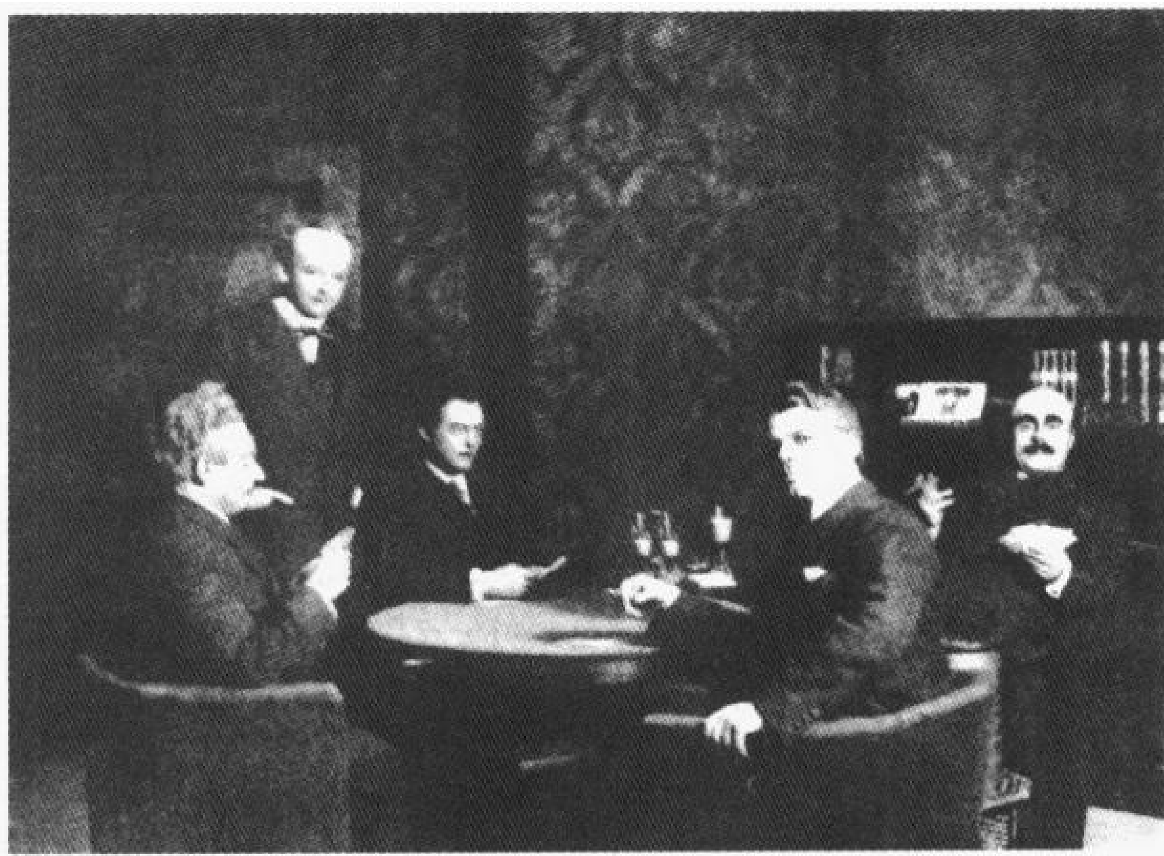
思念着不在身边的丈夫。施特劳斯通过这一幕，真正地探触到保莉妮的灵魂深处，把她整个人活生生地呈现出来。在降A大调间奏曲的纯美乐声中，保莉妮的灵魂被高高地供奉在上，闪闪发光，其余所有的描述都因此被掩盖过去，只剩下超越一切、晶莹剔透的至美至纯回荡在乐声中。后来施特劳斯描述到电报危机事件时，又很快地把全剧的焦点转到在维也纳玩斯开特牌游戏(Skat)及担任指挥的尴尬的丈夫身上，这两边的故事同时发展，情节紧凑，节奏明快，要不了多久，一切就水落石出。到最后，主角两人和好如初，二重唱的歌声在简单却旋律感十足的终曲中合而为一。这部歌剧最后被命名为《间奏曲》，这个名称不但反映出整部戏的写作过程，还在有意无意间令人产生有趣的联想，因为施耐兹勒也写了一部同名的剧作，内容是描写一段彻底失败的婚姻。

1928年，霍夫曼斯塔尔终于看到《间奏曲》的演出，他不得不承认，原本他认为微不足道的主题在施特劳斯的手中确实变得比较严肃有力，这是他先前所没有料到的。这部轻松机智的喜歌剧不但拥有室内乐般精致优雅的音乐，还有施特劳斯前一部作品——《阿里阿德涅在纳克索斯》序幕——当中那样此起彼落、互相映照唱和的旋律，其中所呈现的冲突与挣扎，可以和《没有影子的女人》当中蕴含的戏剧张力相媲美。在《间奏曲》的第二幕以及剧中长舌妇一景的前后间奏曲里，仓皇急促的管弦乐精确地刻画出主角夫妇所面临的危机。原本个性恬静的丈夫，面对心里爱他、可是表面上又像个悍妇的妻子，差一

点就要失去耐性。虽然《间奏曲》和《没有影子的女人》这两部歌剧的性质截然不同，但它们所描绘的深刻情感却十分类似。施特劳斯在收到霍夫曼斯塔尔的贺函之后，就曾经这样回答他：

虽然这部戏当中所发生的事似乎都是无伤大雅的芝麻小事，但是等情节进行到最后，这些芝麻小事却酿成了极其复杂的心理冲突，冲击着每个人的内心。

“而这一切都只是音乐所营造出来的。”施特劳斯还不忘加上这一句。由于心中秉持着这样的信念，施特劳斯在“写实”场景的间奏曲里，就让管弦乐团尽情地诉说所有人物最深刻的情感。有位备受尊崇、诠释施特劳斯音乐的权威就认为，剧中用疯狂激昂的复调音乐来呈现丈夫心中的绝望与茫然，和《没有影子的女人》剧中描绘巴瑞克愤怒情绪的手法类似，不过此处的慷慨激昂却显得荒唐可笑。话虽不错，不过假若我们能接受巴瑞克和剧中的丈夫原本就处在极度痛苦当中的事实，这种表面上看来荒唐可笑的情况反而变成凝聚剧中情感的有力因素。除了这些繁复优美的乐曲片段之外，剧中描绘家庭生活的几景设计得极为精致巧妙、平稳和谐，促使歌者所演唱的说话体风格(Parlando)更为紧凑。由50件乐器组成的管弦乐团创造出简洁动人的效果。施特劳斯认为一部歌剧当中的各个成分一定要彼此保持平衡，而且他也向观众保证，他所写的每一句歌词、每一个字，大家都可



1924 年在德累斯顿首演的《间奏曲》第二幕第一景:纸牌游戏。注意约瑟夫·柯瑞克(左二,主唱施多尔克)的相貌气质和作曲家十分相像

以听得懂,就像他写在《间奏曲》的乐曲解说中一样。事实证明,他所说的这些理论并不是空口说白话。只要表演者演出称职,歌剧中的每一句话,观众都可以听得清清楚楚。

1918 年到 1923 年,施特劳斯一直断断续续地在写《间奏曲》,这部戏一直到 1924 年 11 月 4 日才在德累斯顿首次演出,由弗里茨·莱纳(Fritz Reiner)在德累斯顿的继任者弗里茨·布施(Fritz Busch)担任指挥,此人后

来于 1934 年到 1939 年之间，在格林德布尔勒(Glyndebourne)设立了许多新的准则，并以此知名。参与此次歌剧演出的洛特·莱曼和约瑟夫·柯瑞克(Josef Correck)把剧中人物诠释得和真实生活中的施特劳斯夫妇极为类似，就连剧中的布景也经过刻意的设计，十分忠实地反映出施特劳斯家中的每个细节。(由于施特劳斯在此剧中讲究的是绝对的现代风格，因此剧中所呈现的是现代的加米施别墅，而不是 19 世纪末的柏林。)保莉妮对这样的演出有些什么样的看法呢?此剧演出之后，洛特·莱曼曾经鼓起勇气，试探性地告诉她，她的丈夫能以此剧来表彰她的辛劳真是再好不过了，只见保莉妮大声而清晰地回答说:“我才不稀罕!”

《间奏曲》中有丰富的歌曲，也是施特劳斯一战后待在维也纳的这段时间里，惟一比较有分量的作品。1918 年，施特劳斯写了《店主的镜子》(Krämerspiegel)系列作品，以尖酸刻薄的语气，嘲讽为了版权问题而争执不休的出版业者。在写给一位 20 岁的小号协奏曲作曲家的信中，施特劳斯还以各种不同公司的名字作了很多的相关语，这种嘲讽似乎在影射他自己作品的第一位出版者斯匹茨威格。《店主的镜子》中的钢琴间奏也包含施特劳斯作品中最丰富的意念，后来这段间奏还在《随想曲》(Capriccio，1941)当中再度出现，成为动人的《月光曲》(Moonlight Music)。除了《店主的镜子》之外，施特劳斯在 1918 年还写了三首《奥菲莉亚歌曲》(Ophelia-Lieder)，以及六首根据布伦塔诺(Brentano)的作品完成的音乐，这些

作品都成为日后许多杰作的创作灵感。批评施特劳斯在一战后就失去创作动力的人往往忽略了《间奏曲》和这几部作品，他们甚至轻视这些作品，只注意到1924年5月9日在维也纳国家歌剧院演出的芭蕾舞剧《发泡奶油》(Schlagobers)。这部芭蕾舞作品不但笨重庞杂，情节又极不合理，它只向我们证明了一件事，那就是，如同《约瑟夫的传奇》的情形一般，对施特劳斯来说，依自己的意愿自由创作与受到委托而创作，实在是有很大的不同。1925年，他撷取了《家庭交响曲》当中的儿童主题，写出了《附属作品》(Parergon)，不过这部以家庭生活为背景的作品也失去了以往同类作品中那种自然流露的情感。施特劳斯的儿子弗朗茨到埃及去度蜜月时，不幸染上了斑疹伤寒，因此施特劳斯写这部作品，一方面是为了庆祝自己儿子的病能够痊愈，另一方面也是为了履行自己对钢琴家保尔·维特根斯坦(Paul Wittgenstein)的承诺。维特根斯坦在服役的时候丧失了一条手臂，尽管如此，他仍以惊人的毅力和决心，来追求自己的音乐生涯。他向许多作曲家邀稿，请他们以他的残障情况为考量，专门为他写一些作品。除了施特劳斯之外，维特根斯坦还找了普罗科菲耶夫(Prokofiev)、布里顿(Britten)、拉威尔(Ravel)等作曲家替他写曲，其中拉威尔所写的《左手钢琴协奏曲》是这些受邀作品中最著名、也最优美的乐曲。

此时施特劳斯与维也纳国家歌剧院所签订的合约大都已经完成了，施特劳斯的歌剧成为歌剧史上的经典作品，他也明白自己的作品当之无愧；非但如此，施特劳斯

对音乐振兴运动不遗余力的关怀，更带动了他对歌剧传统的关心。1922 年，施特劳斯清楚地说明了他对音乐新作的看法，他认为柏林或维也纳的各歌剧院并不是年轻作曲家推出自己作品的理想场地，这些新秀应该在一些贩售联票的中型戏院推出作品，才能获得更多的支持。(施特劳斯至死都坚持这种资深大师与音乐新秀壁垒分明、分据山头的观念。)除此之外，施特劳斯还认为奥地利的音乐家有权争取在本国发表自己的作品，因此他在维也纳国家歌剧院任内，推动了很多杰出的歌剧，像柴姆林斯基 (Zemlinsky) 的《侏儒》(Der Zwerg)、科恩戈尔德(Korngold)的《死城》(Die tote Stadt)以及费茨纳(Pfitzner)的《帕莱斯特里那》(Palestrina)都在施特劳斯的指挥下举行首演。此时整个维也纳国家歌剧院的成员状况都不错，1920 年，他们还到阿根廷和巴西巡回演出三个月，在这些演出中，施特劳斯亲自指挥自己的歌剧演出，获得了十分热烈的回响。1922 年，施特劳斯再度启程前往北美，次年他又到伦敦，受到极为热烈的欢迎。当时尚年轻的阿德里安·布尔特 (Adrian Boult) 有一次到圣詹姆斯街埃尔加 (Elgar) 家中参加午宴，和埃尔加分享他在德国的经验，在那儿碰到了施特劳斯，后来布尔特在自传中，还特别提到了施特劳斯此时的指挥风格：

……虽然表面上看来，施特劳斯的手势有点僵硬，不过事实上，他的指挥风格不但洋溢着最为丰富的情感，也充满了弹性；必要的时候，他会慢下来，以避免混乱的情

况发生，不过他放慢之后的速度和原来的速度差距微乎其微，普通听众根本就听不出其中的弹性速度。

布尔特认为施特劳斯的指挥简洁有力，堪为典范，他还赞誉施特劳斯为指挥界的最高层级，和尼基什、魏因加特纳等人等量齐观。

不过财务上的冲突却令施特劳斯不得不离开维也纳。虽然施特劳斯用钱极为小心，只在为了维持演出水准、认为绝对必要时才动用钱，除此之外，他不曾要求其它财务上的资助；不过整个维也纳的经济状况并没有好转，有关当局都认为他所指挥的演出耗资庞大，不合情理。非但如此，和施特劳斯共同担任指挥的沙尔克，也开始对自己始终屈居于施特劳斯之下，只能扮演维也纳第二把交椅的角色感到不满，这件事更让施特劳斯的处境雪上加霜。1924 年，沙尔克想办法获得有关当局的支持，在自己的条约中多加了一项条款，说明施特劳斯不在时，一切事务由他全权负责。当施特劳斯正在德累斯顿排练《间奏曲》时，沙尔克又为了是否准许洛特·莱曼离开维也纳到德累斯顿演唱克莉丝汀一角之事，和施特劳斯意见不合，施特劳斯终于得知沙尔克擅改条约的行为，因此下定决心，正式提出辞呈。不过施特劳斯并不想就此彻底离开维也纳，维也纳当局为了庆祝他的 60 大寿，曾经送给他一块贝尔威德宫 (Blevedere) 附近的土地，让他能在上面盖一座房子；而且就像他和柏林方面一直维持良好的关系一般，他和维也纳也必须保持固定的接触，以确

保他的作品将来有地方发表。然而一直要到 1929 年克莱门斯·克劳斯(Clemens Krauss)接掌沙尔克之职后,他的歌剧才又在维也纳国家歌剧院推出。对施特劳斯而言,克劳斯不仅是一位忠贞不二、值得信赖的朋友,也是他的作品最有默契的诠释者之一。(施特劳斯曾经把库普兰〔Couperin〕的羽管键琴作品稍加整理更动,改编成芭蕾舞曲,此曲首次演出时,就是由克劳斯担任指挥;1942 年,克劳斯为了另外一次类似的演出,又邀请施特劳斯写了续曲《曲终人散》〔Verklungene Feste〕,此曲出版后成为《嬉游曲》〔Divertimento〕。)

在这段时期,霍夫曼斯塔尔一直是施特劳斯和维也纳之间最重要的联系,整整五年的时间里,原本就已疲惫不堪的霍夫曼斯塔尔绞尽脑汁想找出一个比较合适的题材来编写下一部和施特劳斯合作的歌剧。他广泛地阅读了各方面的材料,从中挑选出可以改编成歌剧者,一一告诉施特劳斯。他所节选出来的题材包括露西安(Lucian)、普劳托斯(Plautus)的故事,他自己在伯克哈特(Burckhardt)中所阅读到的穷途末日的斯巴达景象,以及"以德国精致文化为重心,来处理法国文化中的"达尼埃神话,不过虽然霍夫曼斯塔尔费尽苦心,每隔一段时间就想出一个新的题材,可是这些题材都只能湮没在时间的洪流中,无法得到更进一步的发展。就连特洛伊美女海伦的故事也在 1923 年胎死腹中。这年 2 月,霍夫曼斯塔尔曾十分沮丧地向施特劳斯致歉:

请你相信我，我绝对不是因为漠不关心，或者——比这更糟的——因为缺乏创作的意愿，才找不到合适的题材……奇怪的是，以往我总是很容易地就能找到合适的题材，现在这件工作对我来说，比以往困难多了……我只能这样希望：只要我能保持谦逊的态度与诚恳的创作意愿，努力奋斗不懈，到最后就一定能找出合适的构想。

出乎霍夫曼斯塔尔意料之外的是，美女海伦的故事引起了施特劳斯的兴趣，也许是因为在这个戏剧当中，能再次表达他对婚姻的礼赞，所以和旧日伙伴合作时他才这么热心。早在他们之前，希腊诗人斯戴西克鲁斯（Stesichorus）就已经大胆地尝试过改编海伦这个古老的传说，为海伦的神性提出巧妙的解释。依照他的说法，真正纯洁无邪的海伦早被诸神送往埃及，并未犯下罪行，留在特洛伊城带来大灾难的海伦只不过是个幽灵，并不是海伦本人，欧里庇底斯（Euripides）的神话剧《海伦》（Helen）只是把幽灵海伦带来苦难的这一面故事发挥到淋漓尽致而已。霍夫曼斯塔尔在重新编写这个故事的时候，就仿照斯戴西克鲁斯的解释，在故事中加入了一个女巫伊特拉（Aithra），使整个故事的意涵与欧里庇底斯所诠释的完全不同，伊特拉让戴了绿帽的梅勒雷斯（Menelaus）坚信，他那狡猾的妻子绝对不是引发特洛伊城种种苦难的罪魁祸首。在这部戏的第二幕当中（原本霍夫曼斯塔尔还计划写第三幕），梅勒雷斯与海伦都因认清真相而彼此原谅，不再争吵。此时剧作家采用写实、直

接的手法，以便和此处的情节产生对照，虽然霍夫曼斯塔尔后来承认，1923 年 10 月，当施特劳斯兴致勃勃地开始为这部戏的第一幕进行配乐的工作时，他还没有想到这些。

霍夫曼斯塔尔平日常告诫自己的同行，要他们创作时保持轻巧愉悦的风格，不过他自己却庄严神圣地表白道："凡是德国的艺术家，处理作品的手法实际上都比原先期望的更严肃。"这正好成为诠释他此时作品的最好注解。虽然霍夫曼斯塔尔有所要求，但施特劳斯从来没有写"编号歌剧"(numbers)的计划，或是加一些口语的对话。1924 年初，霍夫曼斯塔尔终于注意到这种情况，开始自我警惕，他表示："我一开始写作的时候，并未想到这部戏的第二幕会达到这样高度抒情的层次。"施特劳斯为这对夫妻新的阐释的复杂而感到焦虑。这些新情节的发展包括一位为爱所苦的阿拉伯酋长、酋长的儿子、"超越特里斯坦"神奇的魔药，以及在整部戏结束之前，以《没有影子的女人》中那种"华丽而矫情的风格"来歌颂神圣的婚姻。那年 6 月，罗曼·罗兰刚在巴黎首次看到《阿里阿德涅在纳克索斯》的演出，他后来写了一封信给施特劳斯，这封信一定带给施特劳斯很大的震撼，因为他在信中对霍夫曼斯塔尔的作品所做的诠释，正好和施特劳斯的感受不谋而合：

依我看，霍夫曼斯塔尔每次模拟(Pastiche)旧时题材的时候，一开始都抱着一种轻松嘲讽的意味，不过由于他

的写作技巧过于高超,对人物的刻画过于生动,以致到后来总是以十分严肃的态度来对待剧中的角色。

罗曼·罗兰本人也许不知道他这番话预示了海伦的命运。

为了逃避这个主题过于严肃的问题，施特劳斯在写第二幕的时候，进度严重落后。这段期间他创作了《补遗》(Parergon，op. 73)，又和霍夫曼斯塔尔合作，以贝多芬的片段音乐和科策布（Kotzeue）的结语之作《雅典废墟》(Die Ruinen von Athen)为基础,写了一段赞颂维也纳天然美景的作品。1925年,他还参与了部分《玫瑰骑士》电影版的配乐工作。一直到那年夏天,《埃及的海伦》(Die Aegyptische Helena)都没有任何进展,而施特劳斯除了有一次要求霍夫曼斯塔尔把结尾的戏剧性减弱，改成比较诗意的笔调之外,似乎不再像从前那样,要求霍夫曼斯塔尔作很多修改。就连施特劳斯最喜爱的希腊和意大利的假期，也无法带给他任何灵感，激起他创作的激情。因此,《埃及的海伦》的音乐一直到1927年10月才完成。

接着他们在选角的时候又碰到了很大的问题。玛丽亚·叶丽莎是扮演海伦的理想人选（后来在维也纳的演出也证实了这一点)，不过她的演出费用太高了，使她无法参加德累斯顿的首演，代替她演出的伊丽莎白·瑞特伯格（Elisabeth Rethberg）不被两位创作者所认可，并为她差点翻脸。霍夫曼斯塔尔是个纯粹的理想主义者，他认为伊丽莎白的演出太野蛮，根本就不适合担任这个角

色。施特劳斯比较实际,基于现实的考虑,他全心致力于协调沟通的工作。不过当霍夫曼斯塔尔出口批评施特劳斯,说他的协调工作根本就是白费力气时,施特劳斯再也按捺不住心中的怒火。他已经不想再妥协，不过除此之外,他也想不出更好的办法。1928 年 6 月 6 日,《埃及的海伦》的首演终于在德累斯顿举行,五天后移往维也纳演出,不过无论是在德累斯顿还是在维也纳,这部歌剧都让施特劳斯和霍夫曼斯塔尔首次尝到了演出彻底失败的滋味。

在德累斯顿二度负责施特劳斯歌剧首演的弗里茨·布施并不是诠释这部作品的理想人物，尤其是他还批评这部歌剧的音乐只是很肤浅地描绘某些情绪(mood-painting)，显然无法和这些音乐产生任何共鸣。(虽然他自己也表示,在排练时他听到施特劳斯拿起指挥棒指挥第一幕,就好像听见一部完全不同的作品似的。)虽然施特劳斯从里特尔那儿学会了在瓦格纳歌剧的每一幕中,维持统一交响节奏的秘诀,然而在《埃及的海伦》这部歌剧的第二幕中,前后情节和乐曲主题彼此交织缠绕,充满了虚假的东方情调，对海伦的描写因过于戏剧化而不够真实。海伦虽被神化,却显得过于僵硬,再加上结尾的乐章嘈杂而空洞，使得施特劳斯可能无法发挥这种技巧。1933 年,他和《间奏曲》的第一位制作人劳塔·华勒斯坦因(Lothar Wallerstein)合作,重新修改《埃及的海伦》的第二幕。在此次演出中,第二幕仍显得支离破碎,幸而这部歌剧前面有太多美丽的乐章，令人不至于把这部歌

剧完全遗忘。如果第一幕中有一位具有说服力的戏剧女高音,加上一位具有抒情戏剧音色的搭档饰演伊特拉,一定能体现本剧恢宏的气魄,表达出第一幕高音的美妙之处。此外,第二幕开场时海伦的独唱《第二个新娘夜》(Zweite Brautnacht)也能够达到绝佳的演出效果。事实证明,在第一幕当中,施特劳斯和霍夫曼斯塔尔最后一次以神话为基础进行的讽喻与改写是十分成功的。

12

妥　协

当《埃及的海伦》似乎要湮没在埃及的沙漠中时，施特劳斯把他的希望转向霍夫曼斯塔尔曾向他许诺过的《玫瑰骑士》第二部。1927年2月，他为钢琴家保罗·维特根斯坦完成了另外一部作品，即因希腊而激发灵感的《泛雅典神庙队伍》(Panathenäenzug)。那年秋天，他完成了《埃及的海伦》一剧的作曲工作，于是到了冬天，他就无事可做了。此时霍夫曼斯塔尔提议，他们可以把他描述19世纪60年代威尼斯"车夫舞会"(Fiaker balls)的喜剧《车夫伯爵》(Der Fiaker als Graf)和他在1909年所写的一个短篇故事《露西达》(Lucidor)的情节综合起来，成为下一部作品的基础。这个故事经过整合以后的大意是描述一个女孩子爱上了自己骄傲的姐姐的追求者，最后她设计让自己代替，躺上那位追求者的床，因而赢得了这段爱情。(在莎士比亚将这种诡计运用在《一报还一报》〔Measure for Measure〕与《皆大欢喜》〔As You Like It〕两

剧之前，这类诡计在其他地方的运用已经十分普遍了。）为了增强戏剧效果，剧中的人物必须有强烈的对比。其中的姐姐或妹妹可以是耀眼而迷人的戏剧女高音；另外一个则必须是个类似红娘角色的婢女型人物(soubrette)，轻巧愉悦，诡计多端。此外，在剧中追求姐姐的成功人士——一位克罗地亚贵族——一角可以为当时破败的社会环境带来新气象，这种社会背景和《玫瑰骑士》当中所呈现的美丽明亮的维也纳，实在是相差甚远。在考虑过以屠格涅夫的《烟》(Smoke)作为下部作品的主题之后，施特劳斯对这个斯拉夫式的人物颇感兴趣，只是后来霍夫曼斯塔尔把整部戏的重点由妹妹转移到姐姐(即后来此歌剧的标题《阿拉贝拉》〔Arabella〕)身上，才令他感到不太高兴。由于受到肖伯纳和易卜生的影响，霍夫曼斯塔尔希望把阿拉贝拉塑造成能独立思考的“新女性”的典范，不过对施特劳斯来说，阿拉贝拉却缺乏元帅夫人和巴瑞克的妻子那种内在的冲突与挣扎。

1928年，施特劳斯和霍夫曼斯塔尔继续发展这部作品，不过由于施特劳斯心中对阿拉贝拉这个角色有所疑虑，因此他在这部作品中积极发展戏剧化的事件，而且特别重视剧中角色细微的心理刻画。他自己也承认，在多才多艺的霍夫曼斯塔尔手中，他不可能会有《间奏曲》当中所表现出来的那种节奏感，不过他认为，在这部戏当中，他至少有比较好的机会，可以依循“歌曲的方式”(cantilenas)和《埃及的海伦》中被瓦格纳式的厚重音响效果衬托的一串“编号歌曲”。施特劳斯自认为这部戏的第



1933年《阿拉贝拉》的彩排，薇奥列卡·乌苏列克担任女主角，施特劳斯在指导马丁·克莱默(Martin Kremer：第一任的马提欧)

一幕极为杰出，只是结尾的效果还需要再加强。依照惯例，他的要求霍夫曼斯塔尔一定会设法办到(后来霍夫曼斯塔尔果然写出了阿拉贝拉沉思时的独白《我的艾立默》〔Mein Elemer〕)。不过，施特劳斯却认为霍夫曼斯塔尔接下来设计的情节发展缺乏必要的冲突。霍夫曼斯塔尔充分利用剧中浪漫崇高的爱侣之间的关系，与当时逐渐成形、缺乏原则的社会背景互相对应，从而形成绝佳的戏剧效果。(这些都是霍夫曼斯塔尔由历史观点精心观察研

究的结果,在某些方面,他在此剧中所呈现的情景恰好和他所熟知的战后维也纳社会蓬勃富庶的景色十分类似。)尽管如此,这次能够把情感描写与讽喻批判熔为一炉的机会,对施特劳斯来说还是不够。在第二幕舞会那一景中,虽然阿拉贝拉是无辜的,只是中了她妹妹茨丹卡(Zdenka)所设下的圈套,但施特劳斯还是认为有必要在此景中加入准新郎对阿拉贝拉因嫉妒而产生的误解,以藉此扰乱曼德利加(Mandryka)与阿拉贝拉表面上的平静与快乐。

那年11月,施特劳斯写信给霍夫曼斯塔尔,他在信



1933年在德累斯顿国立歌剧院上演的《阿拉贝拉》。布景由雷奥哈德·方托(Leonhard Fanto)和约翰斯·罗登伯格(Johannes Rothenberg)设计。中央者为阿尔弗雷德·耶格(Alfred Jerger),第一任曼德利加

中更进一步地提出更改剧情的构想，不过这一次也许有点太过分了:“当神经质的曼德利加发现阿拉贝拉对他不忠时会如何?他举枪自尽，而阿拉贝拉递上一杯开水(这是克罗地亚人接受求婚的方式)给垂死的他,你看这样的安排怎么样?”霍夫曼斯塔尔收信后仍保持冷静，他相信



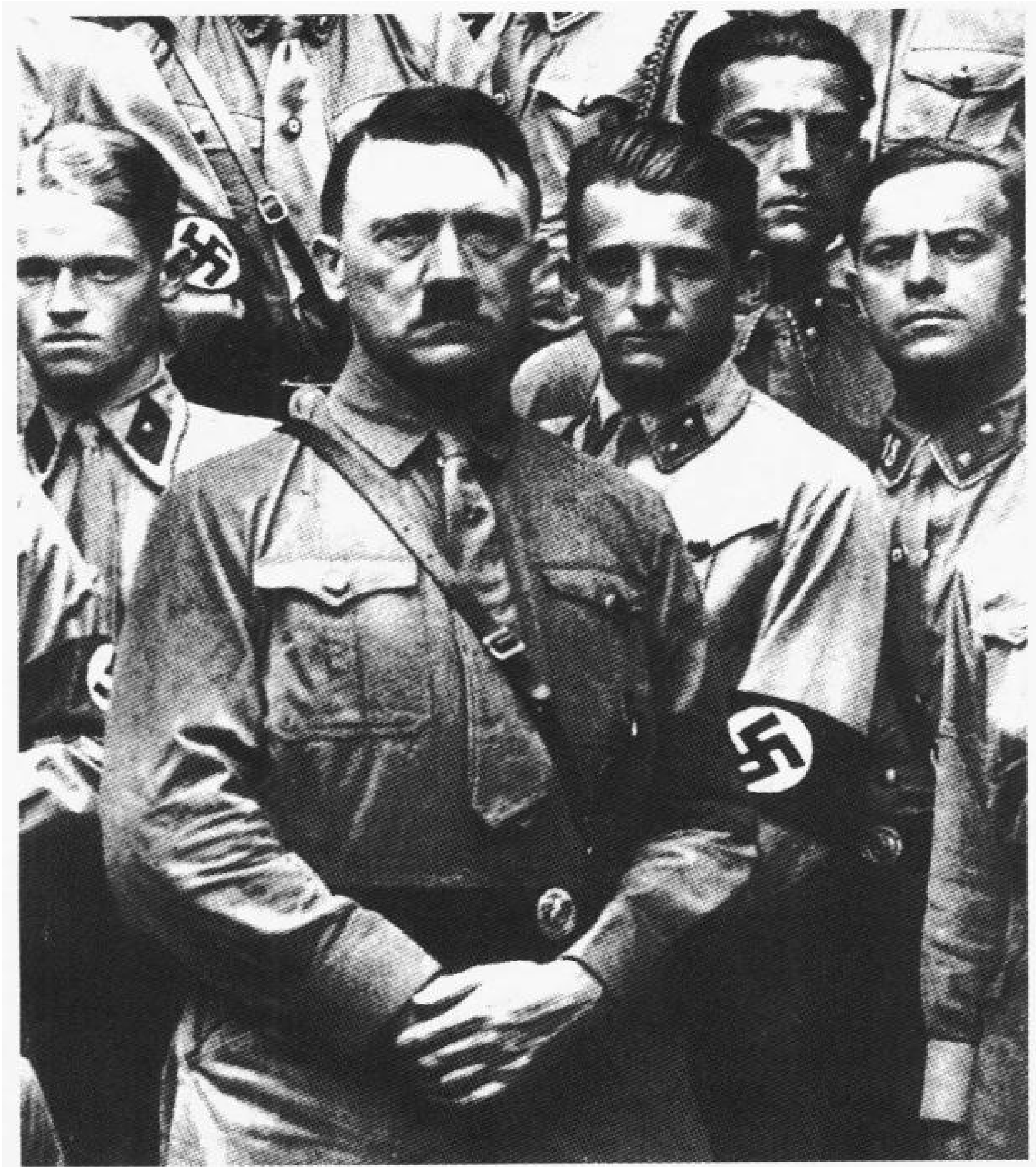
施特劳斯与霍夫曼斯塔尔少数几张合影之一，摄于诗人在罗当的家里

只要施特劳斯看过他对第二幕和第三幕所做的安排之后，他们就可以仔细地讨论这些问题，到最后所有的问题一定可以完满解决。1929 年 7 月，施特劳斯收到了第一幕的修正稿，7 月 14 日那天，他拍了一封电报给霍夫曼斯塔尔："第一幕棒极了。无尽的感谢与恭喜。"这封电报第二天就送达罗当 (Rodaun)，可是霍夫曼斯塔尔从未打开这封电报。电报送达的前两天，霍夫曼斯塔尔的儿子弗朗茨 (Franz Hofmannsthal) 自杀了，霍夫曼斯塔尔的身体原本就不好，如今由于悲伤过度，再加上自杀事件突如其来的震惊，他再也承受不住了。当他整装准备去参加儿子的丧礼时，突然中风，倒地身亡。

由于保莉妮对施特劳斯的保护极为严密，施特劳斯甚至连几天之后举行的霍夫曼斯塔尔的丧礼都无法参加。此时，施特劳斯还不太明白自己的损失，只是沉浸在这部戏的第一幕当中，向霍夫曼斯塔尔致上热烈崇高的敬意，可惜他的灵感到 9 月的时候就差不多用完了。接下来，施特劳斯有的只是《阿拉贝拉》尚未修改的部分，他只好把心力投注在其它方面。他和华勒斯坦因合作，重新改写莫扎特的《伊多梅纽奥》(Idomeneo)，创造出一个新的演出版本。这次创作再度结合施特劳斯一向深深关怀的传统，一项关于爱的工作，伴随着大量的修改，写一些新的宣叙调，在第二幕中加上间奏，以及完成最后的大合唱。1931 年 4 月 16 日，这部戏在维也纳首次上演，施特劳斯亲自担任指挥。在这段期间，《阿拉贝拉》一剧就和施特劳斯的前一部戏一样，被丢在一旁受到冷遇，几乎难

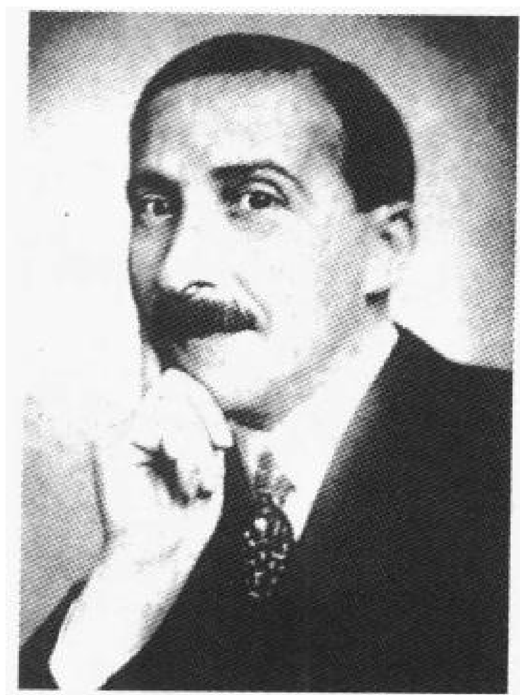
产,施特劳斯后来之所以完成这部歌剧,还是由于德累斯顿方面给了他极大的压力,因为他曾经答应布施,要在德累斯顿推出这部歌剧的首演。无论如何,对施特劳斯来说,这次创作上的中断,不像从前创作《没有影子的女人》或《埃及的海伦》时的中断,带给他那么大的负面影响。在第二幕结尾时的宁静场景,当阿拉贝拉捧着水,慈悲地发现对方仍活着时的情人二重唱,施特劳斯还是能够运用一些美妙的手法,来呈现阿拉贝拉捧水的宁静场景。在管弦乐曲的写作方面,施特劳斯也把自己在《间奏曲》的序曲当中表现出来的平衡观念,阐述得更加淋漓尽致。尽管如此,施特劳斯后来创作的这两幕,其结构还是比第一幕要逊色不少,这点早在众人的意料之中。因为出自霍夫曼斯塔尔之手的第一幕,就像其他所有施特劳斯和霍夫曼斯塔尔共同创作的杰作一样,比例十分匀称自然。在这一幕当中,霍夫曼斯塔尔最后一次借助写实的喜剧来抒发胸中的情怀,施特劳斯则在此充分展现曲调的震撼力,编织出透明澄澈的乐章,配上整个场景之后,这幕戏中的二重唱与咏叹调(当然也受到克罗地亚民谣之助),简直像《玫瑰骑士》当中的任何乐曲那样情真意切、温馨动人。

1933年7月1日,这部戏的首演尚未推出,另一片黑云又笼罩施特劳斯的生命。那年年初,阿道夫·希特勒(Adolf Hitler)被任命为德国首相,一个月之后,他所领导的国家社会主义工人党就掌控一切。这个新的执政党向人民强调,他们将致力于稳定经济,大幅度改善失业状



希特勒与“元首学校”(Führerschule)学生于 1933 年合影

况（这和原来的魏玛共和国大举迈向恐怖与灾难的情况正好形成强烈的对比)，再加上他们还将矛头指向长久以来承受欧洲人不满情绪的替罪羔羊犹太人，令许多德国



斯蒂芬·茨威格

人民认为，这个新的执政党的确可以为千疮百孔的德国疗伤止痛。然而文化自由几乎立即受到干涉，首先证明了现实的残酷与可怕。布施和歌剧制作人罗伊克（Alfred Reucker）被迫离开他们在德累斯顿所担任的职位，虽然施特劳斯一再坚持：没有了他们两个，他就不写《阿拉贝拉》这部戏，可是他受合约所限，到最后也无能为力。于是《阿拉贝拉》一剧就在布施离去的情况下，由克劳斯领头完成，这是施特劳斯第一次在心不甘情不愿的情况下，向新政权妥协。

以往每当施特劳斯的音乐创作受到政治形势的影响时，他总是十分谨慎留神，在表面上随便敷衍一番以安然度过危机。他就像以皇帝胸口为家的毒蛇一般，以某些容易消化的军队进行曲和针对特殊场合而写的作品来满足那些政客的胃口，使他们不致受到《火荒》和《莎乐美》的惊吓。这回在希特勒政权的统治下，他一定也以为自己可以如法炮制，渡过难关。施特劳斯在1934年为恶名昭彰的1936年奥林匹克运动会谱写的奥林匹克颂歌(Olympische Hymne)，虽然旨在宣扬民族主义，令人在事后看来无法苟同，但是对施特劳斯个人而言，这首乐曲就

像他在1909年为圣约翰骑士庆典所写的气势磅礴、节奏僵硬的《节庆开始》(Feierlicher Einzug)进行曲一样,只是用来应景,并没有什么其他的意义,就连他在不久之前为维也纳创作的军号乐曲,也是属于此一性质的作品。至少在1933年时,施特劳斯并不是惟一不受外界影响、对前途仍然抱持乐观看法的人。奥地利的一位小说家、传记作家兼剧作家茨威格(Stefan Zweig)就曾在他自己的传记《昨日的世界》(The World of Yesterday)中,说明了当时的德国虽然自诩为文明进化,但是只有极少数的德国人能够洞见未来可能会发生些什么样的事情:

一个人无法在短短的几个星期之内,就把自己对这个世界积累了30年、甚至40年的深切信仰轻易抹去。我们根深蒂固的正义观念告诉我们,德国、欧洲、世界必有其良心,因此我们也深信,由于人类的善性,所有的野性、罪恶自有其限度,到最后一定会自取灭亡,永不复返。既然我希望在此尽力说明事情的真相,那我就必须承认,在1933年,甚至到1934年时,无论是德国或奥地利,都没有人想像得到,几个星期之后将发生在我们身上的那些事情的百分之一或是千分之一。

施特劳斯当年为纳粹"奉献心力"的经历一直令他饱受批评(以色列至今仍禁止演奏他的作品),不过值得注意的是,由于他和纳粹有所往来,他新找来的犹太剧作家茨威格才能享有短暂的安全,安心从事艺术创作。对纳

粹而言，施特劳斯是重要的象征性人物，因此在这个阶段，他们完全不干涉施特劳斯和各种人物交往，即使这些人当中包括像茨威格这样令他们憎恶的非雅利安人。

茨威格通过出版商吉本伯格（Anton Kippenburg）的介绍认识了施特劳斯。当时他已经因为写了几本剖析入微的心理传记（受到他崇拜的弗洛伊德很大的影响）和一些短篇故事而知名，后来在1939年，他还完成了他惟一一本精彩绝伦的长篇小说《心灵的焦灼》（Ungeduld des Herzens）。在维也纳的时候，茨威格就和许多音乐界的人士十分熟悉，像雷格尔（Max Reger）与布梭尼（Ferruccio Busoni）等人都和他有来往。他和弗洛伊德与霍夫曼斯塔尔同样受到维也纳人道主义传统的影响，因此，他的作品当中总是充满了对道德价值的关怀。当他向施特劳斯提议，想彻底改编本·琼生（Ben Jonson）的喜剧《沉默的女人》（The Silent Woman）时，施特劳斯明白，他的改编一定能够切合自己的需要，让自己完成一部情感丰富的讽刺剧，因此施特劳斯毫不犹豫地立刻答应了。

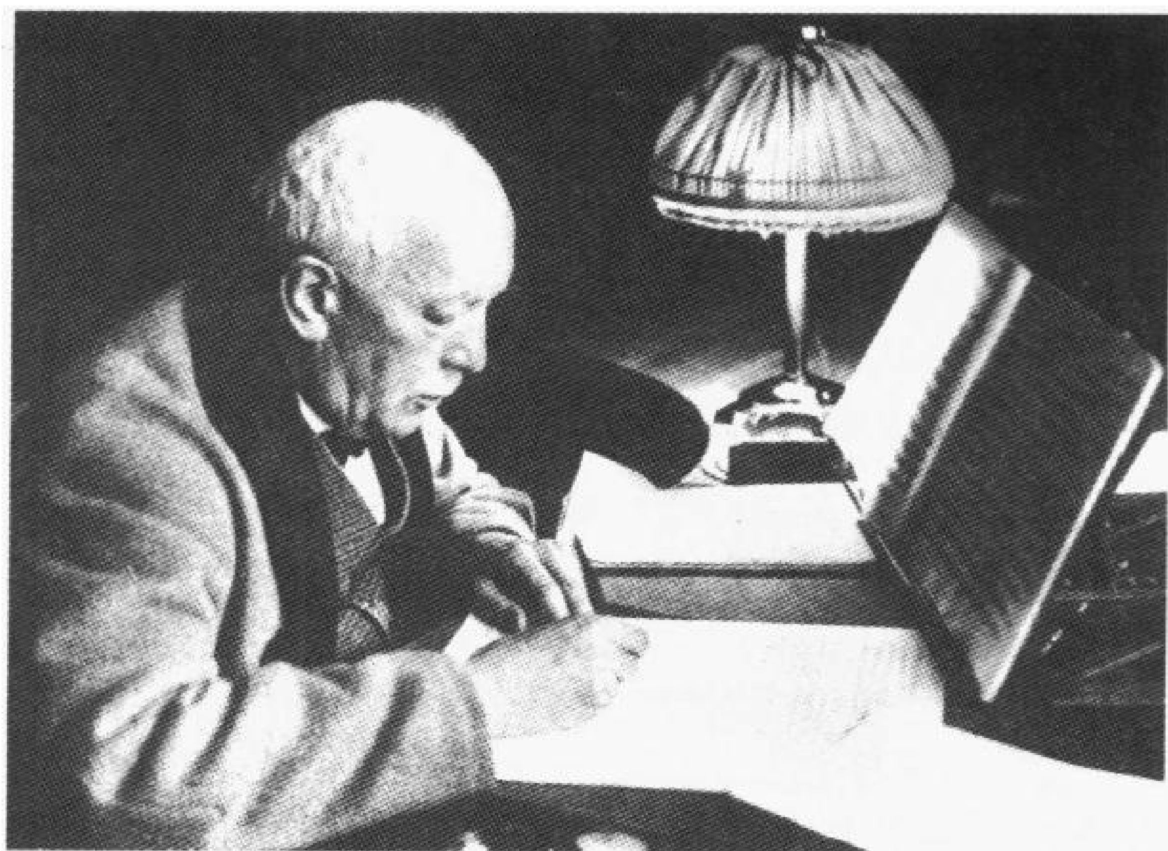
就像罗兰一样，茨威格也花了一些时间研究68岁的施特劳斯深沉难解的外表，不过他倒是掌握了通往施特劳斯内心的直接线索：

起初他那肥胖、孩子似的双颊，他那普普通通的圆形轮廓，和他那显得犹豫不决、畏畏缩缩的眉毛几乎要让人觉得他是个平凡无奇的人，不过只要你看一眼他的眼睛，只要你一接触到他那明亮、湛蓝、光彩四射的眼睛，就会

立刻感受到他那隐藏在中产阶级面具之后的特殊魅力。他的那双眼睛可能是我在音乐家身上所看过的最清醒的一双,其中虽未充满所谓恶魔般无所不能的力量,不过在某些方面来说,却也充满了超人的洞察力。拥有这双眼睛的人,必能充分掌握自己工作的意义。

茨威格未曾想到的是,施特劳斯只有在奋力迎接新作品的挑战时,才会流露出那种直接予人感动的魅力,才会放射出和他碰面时的那种"超人的洞察力"和无与伦比的热忱。事实上,在施特劳斯的作品当中,《沉默的女人》(Die schweigsame Frau)是惟一几乎未经修改的作品。无疑,这是因为施特劳斯终于找到了一个他认为足以接替霍夫曼斯塔尔工作的人,因而心中充满感谢的缘故。1933年1月17日,施特劳斯收到了茨威格交付给他的完整剧本,从这天开始,他就以极快的速度谱曲,以音符为媒介,异常清晰地勾勒出剧中一幕幕充满戏剧张力的场景。

当时本·琼生这个人,即使在英国都少有人知,到了欧陆,他的名字更是不值一提。现代人十分喜欢他那一针见血、尖酸刻薄的机智巧妙,以及他所创造出来的愤世嫉俗的人物,不过即使在今天,他的人物当中最可厌者所表现出来的残忍行为也无法因为他那如刀锋般锐利的机巧而显得比较容易忍受。通过法国人眼中的英国文学史发现了本·琼生的茨威格,因此面临了极大的挑战,他必须想办法把本·琼生剧中过于严厉尖刻的成分变得更加人性化。在他的努力下,《沉默的女人》中原本憎恨声音



施特劳斯正在创作《沉默的女人》(尽管《阿拉贝拉》的曲谱还在钢琴上)

的厌世者经茨威格改编后变成了一个心软的人，施特劳斯在面对这个和奥克斯男爵陷入类似困境的受害者时，似乎更能表现出同情心。这样，整个情节中动机的改变也颇能切合茨威格的需要。他把本·琼生剧中原本由小男孩乔装改扮而成的“沉默女子”，转变成剧中老人穆洛塞斯(Morosus)外甥的妻子阿敏达(Aminta)，穆洛塞斯由于受到不公正的待遇，被迫放弃所有的地位与财产。阿敏达在面对穆洛塞斯受人嘲弄的情景时所表现出来的同情与怜悯，是在本·琼生的戏剧中绝对看不到的。

不过尽管这个时空被改换至18世纪的故事大纲为不断创新的施特劳斯提供了崭新的创作机会，让他可以配合意大利当时闪亮、耀眼的喜歌剧(opera buffa)传统，尽情运用意大利式的歌曲(canzonas)综合演出形式，但整个剧本的基调却显得过于矫情。施特劳斯在这个剧本的音乐中，用了相当大的篇幅来描绘穆洛塞斯这个人物，希望他能像瓦格纳歌剧中的汉斯·萨奇 (Hans Sachs) 一样，展现高贵的人格；不过这些乐曲中平凡无奇的全音阶手法却无法像在剧中感动阿敏达的心灵那样令我们受到感动。我们只要看一下施特劳斯在第二幕结尾时所展现出来的诚挚温馨的风格——当时剧中的恋人团聚欢唱，穆洛塞斯则在隔壁的房间里睡着了——就更能明白他在"尾声"中所暴露出来的缺点。老人穆洛塞斯在尾声中所发出的感叹："生命是多么美好……只要一个人认识到如何生活。"这不但说教意味浓厚，而且也和他的个性相冲突。在《玫瑰骑士》一剧接近尾声时，索菲和奥克塔维安的那一段二重唱中，施特劳斯首度运用这种音调和谐、直截了当的音乐语言，它简单纯粹得几乎可以和舒伯特的乐风相比拟；后来在《没有影子的女人》一剧中，施特劳斯又把这种手法运用在诚实的巴瑞克身上，效果也相当不错；甚至在施特劳斯一生最后创作的几部歌剧里，这种手法也都在其中的某些片段激发出难以磨灭的戏剧效果。不过在《沉默的女人》一剧里，施特劳斯也许是因为刚找到新的合作对象，心中过度喜悦，在运用这种手法的时候，似乎过于天真了些。

到1933年11月，这部歌剧的初稿已经完成了，接下来的一年里，施特劳斯把大部分的时间都花在撰写管弦乐曲上，等到所有的乐曲创作全都告一段落，他才提笔加上混合式的序曲(potpourri)。由于施特劳斯似乎在1933年时给了纳粹很多的协助，因此茨威格对于施特劳斯随和热切的态度感到很奇怪。在这段期间，施特劳斯曾两度拔刀相助，担任指挥：一次是3月在柏林爱乐的音乐会，当时有人建议有犹太血统的原指挥布鲁诺·瓦尔特暂时回避；另一次是8月在拜罗伊特指挥演出《帕西发尔》，这次是因为原指挥托斯卡尼尼拒绝继续担任指挥。根据施特劳斯单纯的解释，他之所以会在这两次音乐会上担任指挥，是因为在他心目中，音乐演出的考虑重于政治利益的缘故。只是他的这个说法却无法用来解释，他的签名为什么会出现在歇斯底里、赞成流放艺术家的宣言上。这些人士中，像托马斯·曼和欣德米特等人在私底下和施特劳斯都很熟悉。11月15日，执掌纳粹文化政策的约瑟夫·戈培尔(Joseph Goebbels)事先未征得施特劳斯的同意，就任命他为帝国音乐协会(Reichsmusikkammer)的主席，施特劳斯后来曾用十分明显的鄙夷语气向茨威格形容，这个职位是“惹人烦的荣誉头衔”，不过他并没有费力去拒绝这项称谓，毕竟这和他在皇帝手下工作的地位没有什么两样。事实上，施特劳斯表面上这么顺从，还有一些私人的原因，除了为保障他的新歌剧和与他共事的剧作家安全无虞之外，他的媳妇艾丽丝(Alice)——弗朗茨已在1924年1月15日和她成婚——和茨威格一样，

也是个犹太人，连带他的两个孙儿克利斯蒂安(Christian)和里夏德(Richard)，也都具有一半的犹太血统。1938年纳粹大举屠杀犹太人的惨剧所造成的威胁，以及"最后的解决"(Final Solution)，此刻已然隐隐飘荡在风中。

20世纪30年代初期，施特劳斯和茨威格合作的《沉默的女人》，无论是剧本或乐曲都顺利出版，施特劳斯更把自己1934年和戈培尔的会面视为官方对这部作品正式认可与保护的承诺。尽管如此，当时许多亲纳粹的人对于施特劳斯和茨威格的交往仍然不太谅解，认为他因此"败坏自己的名声"。《沉默的女人》这部歌剧原定1935年6月24日在德累斯顿进行首演，可是在演出的前两天，施特劳斯发现节目单上漏印了茨威格的名字，他暴跳如雷，坚持一定要把他的名字重新加上去；后来茨威格的名字是加上去了，不过德累斯顿的音乐总监保尔·阿道夫(Paul Adolph)也因此丢掉了他的工作。这次歌剧演出由41岁的奥地利指挥卡尔·伯姆负责指挥工作，担纲出演阿敏达的则是后来以演出施特劳斯剧中角色闻名的另一位女高音玛丽亚·塞波坦利(Maria Cebotari)，整个演出可说是相当成功。在这次演出之后，这部歌剧又上演了第二次、第三次甚至第四次，直到纳粹颁布禁令，整整十年都不准这部歌剧再搬上舞台。1935年6月17日，施特劳斯写了一封信给茨威格，在信中他痛斥茨威格那种"犹太人的牛脾气"，说他自己已经牺牲了许多原有的艺术信念，向纳粹政权低头妥协，同时他还过分坦白地吐露



施特劳斯与长孙里夏德摄于加米施别墅

出自己对这些妥协让步的想法：

你以为我在那一次的单一行动中曾经认真地提醒过自己说“我是日尔曼人（Germanic）”吗？（也许吧，谁知道。）你以为莫扎特在作曲的时候会口口声声地告诉自己说“我是雅利安人”吗？对我而言，世界上只有两种人：有天分的人和没有天分的人；一般人只有在变成听众的时候，我才感觉得到他们的存在。

不过这封信在半途被人拦截，7月6日那天，两名纳粹官员来到加米施别墅，拿出那封出言不逊的信件，要求施特劳斯辞去帝国音乐协会主席一职。直到此刻，施特劳斯才开始明白，政治势力对一个小小音乐家的迫害，可以严重到这种地步。施特劳斯很少感到害怕，不过这一刻，他倒是真的绝望了。这个心中充满恐惧的老人于是写了一封极尽谦卑之能事的道歉函给纳粹领导人希特勒，说明他自己一向是如何地鞠躬尽瘁，为神圣的德国艺术奉献心力。在私底下，他只能尽力设法挽救自己的作品，藉以排解心中的困惑。他在六年中连续失去了两位文采诗情足以启发他创作灵感的合作伙伴，他甚至怀疑，自己还能不能再找到另一个合适的人选；现在再想和茨威格合作，已经是不可能的事了。过去几个月以来，茨威格一直在敦促他，叫他尽快设法找一个合适的人选来接替他的工作，如今施特劳斯也只有接受这个建议，忘却外来的一切干扰，尽情投身于他所熟知的惟一世界。

13

神话与寓言

茨威格希望能接替自己工作、成为新的霍夫曼斯塔尔的人选是格雷格。格雷格是维也纳的艺术史学家和档案学家，他的同事曾向他透露，施特劳斯对于场景壮观的《塞美拉米斯》一直都抱持着浓厚的兴趣，只不过霍夫曼斯塔尔一再地排斥这个构想，所以未能付诸实现。在这种情况下，格雷格会去拜访施特劳斯，建议他重新考虑这个构想，绝对不是巧合而已。他们的会面是在 1935 年 4 月，当时施特劳斯只是简短地回绝了格雷格的提议，一时之间，也没有谈出什么结果。因为施特劳斯当时对茨威格仍抱着很高的期望。在 1934 年的“萨尔茨堡艺术节”上(Salzburg Festival)——1922 年，施特劳斯首次在这个艺术节中指挥莫扎特的作品，从此就和这个艺术节结下了不解之缘，这一次，他是来看克劳斯指挥《埃莱克特拉》一剧的——他曾经和茨威格见面讨论另一个可以在疯狂的时代中深刻地刻画出人性、引人同情的主题。茨威格胸



施特劳斯与格雷格，他们只有松散的合作关系

中所怀抱的是和平主义的伟大理想，而施特劳斯多年来求之不得地渴望处理一个以16世纪或17世纪为背景的题材，这两者加在一起，就成了他们讨论出来的新作雏形，他们决定以卡尔德隆(Calderón de la Barca)所创作的剧作《布瑞达的救赎》(La Recencion de Breda)为基础进行改编，卡尔德隆是一位很伟大的西班牙作家，他的作品曾影响霍夫曼斯塔尔在1925年创作的最后一部剧本《塔》(Der Turm)。《布瑞达的救赎》这个剧本所处理的是斯宾诺拉(Spinola)在1625年俘虏了布瑞达(Breda)的故事，描述斯宾诺拉后来如何宽大为怀地原谅了他的俘虏。茨威格建议，既然到目前为止，德国历史上最可怕的

一段时期是在三十年战争期间，亦即1618年到1648年，那么，他们可以把整个剧本的故事移到这个时期的最后一段时间，以凸现这整个故事对德国人的意义。

茨威格想在剧本中强调的，是他自己所谓的“悲剧性、英雄性以及人性刻画”的部分，这显然和霍夫曼斯塔尔后期为施特劳斯所写的作品中充斥的那些原型人物(archetypal figures)颇为类似。虽然在这部戏当中，整个背景比较写实，可是施特劳斯会如此喜欢这个故事大纲，还是令人觉得有点奇怪。施特劳斯在处理剧本时，延续了自己以往一贯的风格，他很快就希望能把自己过去最为成功的歌剧的“血液”注入这部戏中，即在戏中创造一些美丽的爱情故事，让在剧中城池受人围困的城主之妻和一个中尉产生恋情。“我很怕自己写不出可以感动人心的曲调。”1934年夏末时，施特劳斯在写给茨威格的信上这样说，他希望为茨威格看起来过于老套的素材辩护。“我向你所提的建议当然是歌剧性的，不过要注意庸俗和歌剧之间的分野。”

由于政治上的压力越来越大，茨威格已经没有机会再考虑这个问题。他一次又一次地感觉到，大难即将临头，不过施特劳斯总是一笑置之。在这段时间，他开始极力撮合格雷格和施特劳斯合作。后来《沉默的女人》首演之后发生了那次巨变，施特劳斯不得已只能让格雷格在表面上接替茨威格，让茨威格在幕后像操纵傀儡戏那样主导一切。纳粹来到加米施别墅的第二天，施特劳斯就和格雷格再度碰面，他只花了几分钟的时间，就把格雷格

带来的六个草案全都看过一遍，然后心不在焉地从其中挑了三个出来:一个是继续完成和平歌剧的计划草案(当时那部歌剧暂时定名为《1648》)，一个是希腊的乡村故事，另一个想必可以作为他们第三次合作的雏形议案。从施特劳斯对待格雷格这位勤勉学者的方式中，我们可以看出，他在那封写给茨威格因而惹祸上身的信件中所阐明的有关“天分”的观念，完全是真实的。由于这种观念，他无法容忍一个小小的“学究”。他在写给格雷格的信中，也尽量简短而十分中肯，透露出许多格雷格这个艺术史学家在回忆这段往事时，为了往自己脸上贴金，因而避免提及的细节。对施特劳斯而言，把卡尔德隆的剧作改编为歌剧，很快就变成一件磨人而且无趣的工作，他在1935年10月终于耐不住，最后写了一封匿名信给茨威格(收信者为“穆洛塞斯”，写信的人则署名“施多尔克”)，在信中他对茨威格过去的一切努力表示感谢，同时还说明:

毕竟这整理过的题材有点太普通了。士兵、战争、中世纪英雄主义、所有的人都死在一块儿，这种题材对我来说不太合适……在我一生中最后的几年里，还是希望我的作品能带有几分欢乐……《和平的日子》(这部歌剧的新标题)实在太磨人了。格雷格所写的诗毫无深度可言，他所写的只是几个表面上听起来还不错，却没有音乐的音调。



施特劳斯于1936年在科文特花园剧院彩排歌剧《阿里阿德涅在纳克索斯》

茨威格和格雷格之间的友谊发展至此告一段落。之后,茨威格又在维也纳停留了一年。1939年,他转往英国,1942年2月,他和妻子因为服用大量蛇毒死在巴西的佩特罗波尼斯(Petropolis),他们两人都极端绝望,怀疑这个世界在战争结束后,是否还能再见光芒。

施特劳斯一如往常地继续创作《和平的日子》,其间只为了担任指挥而离家过几次,1936年6月16日,这部歌剧终于完成。由于这部歌剧是他自创作《埃莱克特拉》以来最短的作品,总共只有一幕,施特劳斯认为可以等找到另一部长度恰巧能和这部作品配合的剧作,再来筹划这部歌剧的首演。于是他几乎毫未耽搁,马上着手进行格雷格所提的第二个草案,亦即撰写一个以希腊故事为背景的歌剧。这个希腊故事以纯洁的少女达夫妮(Daphne)的故事为主轴,描述她为了逃避阿波罗对她的肉体之爱,只好躲进凡间。这个故事以田园风光为背景,恰好可以和《和平的日子》互相呼应,成为另一首对和平的颂歌,而且这两部歌剧也都将以欢欣赞颂的合唱康塔塔方式作结尾。

施特劳斯在重新审视自己和格雷格短暂会面时所挑出来的几部作品时,曾经写信向茨威格感叹抱怨,格雷格的作品实在是平淡无奇,在《达夫妮》这部剧作中,格雷格所表现出来的戏剧张力实在乏善可陈,只有在处理“平板僵化”的达夫妮和她的追求者——太阳神以及女性化的牧童路基普斯(Leukippos)——之间的冲突时,展现出更多“老学究”式的陈腔滥调,因此这部戏比《阿拉贝拉》最初的主题还要缺乏发展的潜力。不过至少当施特劳斯坐在加米施别墅的书房里,尽情眺望窗外的青山,对纳粹日益严重的威胁完全充耳不闻时,《达夫妮》这部戏所描写的情境,倒和他的心境十分接近。他向格雷格建议,剧中的纯洁少女应该是“人类眼中大自然的化身,受到艺术领域中两种互相冲突的因素——在剧中以阿波罗和狄奥尼索斯(Dionysus)这两个神祇为代表——的影响”。虽然格雷格的剧作再怎么样还是脱离不了学究的气息,不过在施特劳斯的引领之下,格雷格的创作结晶,却很能与音乐契合。

当施特劳斯发现自己在创作过程中有些瓶颈无法突破时,他直接带着这些问题去找别人商量,完全不顾这样做可能会让格雷格难堪。克劳斯就是他新的征询对象之一,他现在已经当上了施特劳斯盼望多时的维也纳国家歌剧院音乐总监,根据他的看法,剧中达夫妮变形为月桂树的那一幕,与其依照格雷格的设计,在戏近尾声时用冗长的合唱交待,不如就让这一幕直接在舞台上展现出来。为了达到这一点,施特劳斯又多花了一年的时间设

计酝酿。1938年,在西西里夏日灿烂夺目的阳光下,施特劳斯终于为自己笔下的管弦乐加上了他自己所谓的——想起了霍夫曼斯塔尔——“奇迹似的转变”。(施特劳斯在格雷格的协助下,于1943年重新谱写了这部戏结尾众人清唱演出的部分,由维也纳国家歌剧院合唱团演出。)

在克劳斯的施压下,《和平的日子》在1938年的慕尼黑艺术节中,于7月24日晚间和贝多芬的芭蕾舞音乐《普罗米修斯》(Prometheus)同台演出,成为此艺术节中宣传的重头戏。那年的10月15日,这两部原本用来配对的剧目在德累斯顿上演,由《达夫妮》一剧的受题献者伯姆担任指挥。伯姆后来回忆,那次演出落幕时,坐在第一排的保莉妮走过来吻了他,还附带说,因为他流的汗太多了,她只能吻一下。只可惜保莉妮对《达夫妮》一剧的高度评价,直到最近才有人同声附和。首演过了48年,《达夫妮》才被重新搬上慕尼黑的舞台,49年后,它才有机会跟英国的观众见面。在这两次演出当中,《达夫妮》都是单独上场,没有与《和平的日子》配合演出,显然《和平的日子》的命运比《达夫妮》还要糟。这点并未出乎众人的意料,因为《和平的日子》当时的和平主题就无法激发施特劳斯的灵感,让他创作出能表现英雄气概的乐章。这也难怪,因为格雷格对和平的赞颂显得不痛不痒,毫无高潮起伏可言。更可笑的是,格雷格在谈及施特劳斯那神圣化的乐章时,还写信给施特劳斯,表示“我发现惟一可堪与你的创作比拟的,是(贝多芬的)第九交响曲结尾时的那一段。”为什么呢?答案很简单:“我希望你在满怀创

作热情之余，不要给我过多的称赞。”一般人在评断《和平的日子》一剧时，往往会因为此剧在暴虐政权下公然歌颂和平而给予过高的评价。事实上，即使将此剧和《费岱里奥》(Fidelio)相比，它的内容品质也不见得会因此而提高。在这部戏当中，施特劳斯只有在描述城主之妻的片段时，才如自己所愿地以音乐触动了人心，(城主之妻无法如愿发展婚外的爱情，不过她在剧中利用咏叹调，以施特劳斯一贯慷慨、激越的言词表达了内心的感触。)让人深深感受到她人性化的一面；此外，在整部歌剧的一开头，施特劳斯凭着个人的想像，以优美的管弦乐曲营造出极其凄美和谐的气氛，表达出城里居民受困的悲惨与无奈，这也是施特劳斯另一种个人的语汇。

如果说在剧场中有什么剧目适合和《达夫妮》搭配演出的话——这种搭配就算无法实现，也是一种理想的设计，那这个剧目非《埃莱克特拉》莫属。虽然格雷格创作的诗作无疑相当蹩脚拗口，不过施特劳斯却超越了字面上的限制，转而被剧本中悠闲的田园风格所吸引，利用这个机会，他可以像温克尔曼和歌德那样，以十分宁静的心情，回归到古典希腊平静祥和的世界里，这是日耳曼人的向往，和《埃莱克特拉》一剧中所阐释的观念正好形成强烈的对比。为了强调这两个神话的截然不同，施特劳斯运用了相似的结构，来映照出这两个神话的相反之处。相对于《埃莱克特拉》中象征阿伽门农(Agamemnon)鬼魂的那一段，施特劳斯在《达夫妮》中写了一段精致凝练的木管序奏；另外，和《埃莱克特拉》中这部分的合唱曲相映

照的，则是《达夫妮》中回荡在普桑（Poussin）所描绘的一片原野之上的牧童宁静的呼唤。接下来两剧的结构类似，都是孤单寂寥的女主角进场，只不过在《埃莱克特拉》中，女主角是为自己不幸沦落的悲惨境遇感到羞耻与哀伤，而《达夫妮》的女主角，却是在管弦乐所唤起的自然之美中悠然神往。通过各种韵律、节奏和乐章，无论是在对话或场景中，《达夫妮》都能够适切地和她的姐妹相互辉映。《埃莱克特拉》中的管弦乐和它的主题配合得丝丝入扣，几乎算得上天衣无缝。不过在《达夫妮》一剧中，施特劳斯不露痕迹地谱写出流畅的乐章和成熟的诗句，手法更是高明巧妙。面对残酷的外在世界，施特劳斯衷心的回应并非表现在刻画大众抽象的人性上，而是表现在歌颂自然崇拜上，以作为疗伤止痛的一种方式。正如他在第一次世界大战期间向霍夫曼斯塔尔所指出的，在和平时期，他创作猛烈、充满了战斗气息的音乐，而在混乱的时代里，他的音乐往往充满了美的意象。《埃莱克特拉》和《达夫妮》这两部戏，通过神话这种有力的媒介，正好



施特劳斯 1926 年摄于希腊

为施特劳斯这两种极端不同的态度作了最好的注解。

蓬勃的神话故事其实还不算找到了它的出口。在施特劳斯的同意下，有一本文学杂志《花冠》(Corona)印行了有关《达尼埃的爱情》的歌剧故事，在《埃及的海伦》中选之前，霍夫曼斯塔尔曾向施特劳斯提议过以这个故事来改编歌剧。在这个故事里，霍夫曼斯塔尔把两个有关黄金的神话联结在一起——一个是帕修斯(Perseus)之母达尼埃在一阵黄金雨中为天神宙斯所临幸的故事；另一个则是米达斯(Midas)点石成金的故事，以点明爱情重于金钱的故事主旨。眩惑于天神财富的达尼埃后来受到米达斯的追求，米达斯原本是代替众神之王宙斯来追求达尼埃的，不料后来他自己却爱上了达尼埃，朱庇特(由于霍夫曼斯塔尔取材自奥维得〔Ovid〕的故事，因此他所用的是宙斯的罗马名字朱庇特)在盛怒之下，把米达斯的黄金全夺走，达尼埃也因此得到了一个启示：她必须选择和米达斯在一起度过贫穷而幸福的一生。

格雷格后来宣称他自己拥有关于达尼埃的故事，在1935年和施特劳斯会面时，他也拿给施特劳斯看过；不过到了1938年，施特劳斯却希望把他旧合作伙伴的构想重新做一些整理与改编。在霍夫曼斯塔尔的故事里，朱庇特这个人物不过是个倏忽来去的天神，现在施特劳斯希望能让他扮演剧中主要的角色，而且还把情节变得更加复杂，增加了第三幕，让朱庇特学会接受自己对达尼埃的断念。这一次施特劳斯又跑去找克劳斯，和他讨论最后一个场景的细节，格雷格因此觉得羞愤交加、无地自

容，结果他连《达尼埃的爱情》一剧的首演都没有参加。面对格雷格的这种举动，施特劳斯毫不在意，他已经可以预见，这部戏的第三幕将可以作为他对美丽的世界告别的关键作品，由于他心中确信，这部戏将是他个人所创作的最后一部歌剧，因此他认为自己有权运用各种方法来追求艺术上的完美。在这部美妙的喜剧里，施特劳斯谱出了他个人最好的一些仿莫扎特的乐曲，许多精彩绝伦的效果也都指向更深一层的意义。现在他所缺乏的，只是那种能增加他歌剧深度的对白以及戏剧性的构思。

由于施特劳斯自信，他是在这部歌剧当中，把自己心目中最深刻的精神价值作了一番总结，因此他完全忽略了《达尼埃的爱情》和这个纷乱世界的关系。这部歌剧才进行到一半，大战就爆发了，因此早在这部歌剧于 1940 年 6 月 28 日完成之前，大家心里就明白，这部景象壮观、充满巴罗克欢娱风格的作品需要耗费大笔的制作费用，根本不可能在饱受战火蹂躏的德国上演。克劳斯为此剧积极争取首演的机会，不过他所得到的答案是，这部戏在大战结束之后数年内都不可能制作上演。后来克劳斯又多方奔走，终于为这部歌剧在 1944 年的萨尔茨堡艺术节争取到首次登上舞台的机会。克劳斯立下了这件大功，格雷格却屡屡犯错，相形之下，施特劳斯对克劳斯也就越来越信任。事实上，由于《达夫妮》和《达尼埃的爱情》这两个原本山穷水尽的剧本都是在克劳斯的全力促成下才能够顺利上演，因此施特劳斯请克劳斯继续为他处理另一个剧本，这次他们要处理的，是茨威格所提的“先有音

乐，后有语言”(Prima la Musica, poi le Parole)。这部加斯蒂 (Casti) 所写的喜剧，在以前就已由莫扎特的对手萨里利 (Salieri) 谱写成歌剧，不过这部戏的主题所处理的，却是施特劳斯自从和霍夫曼斯塔尔合作以来，一直在思考的一个问题。由于他们两人的合作方式常发生混乱，甚至有各执一词的情况。文字和音乐，到底哪一个在先？施特劳斯认为，既然自己已经以《达尼埃的爱情》作了情感上的道别，在他的晚年，他应该可以利用这部戏的理性主题来自我娱乐一番。根据这个构想，格雷格曾经两度试图提出剧本，希望能让施特劳斯感到满意，一次是在1935年，另一次则是在1939年，不过他这两次所提出的剧本都无法满足施特劳斯对文字精练、效果优雅的要求。结果施特劳斯又转而向克劳斯求助，施特劳斯相信凭着克劳斯的才智和他对别人的尊重，一定可以帮助自己完成所需的剧本。1916年，《间奏曲》一剧首度被列入创作考虑时，巴尔曾对施特劳斯表示：他自己的话对他来说最合用；如今施特劳斯也可以用这些话来告诉极易妥协的格雷格，巧妙地排除他内心的不平，让格雷格以为，克劳斯的角色其实毫不重要。

1940年，《随想曲》(Capriccio) 一剧稳固的基础就此奠定。虽然施特劳斯曾要求剧作家所写出来的剧本要像“博马舍 (Beaumarchais)、斯克里布 (August Eugène Scribe) 和霍夫曼斯塔尔所写出来的那么美丽优雅”，不过事实上，他在处理这部戏时灵感泉涌，几乎不再需要诗人来为他撰写对白，除了加斯蒂原本想在剧中表达的基本

信念获得保留之外，这部戏可以说是整个地改头换面了。施特劳斯特意将这部歌剧的场景定在别具意义的1770年，这样一来，一方面他可以用当时格鲁克(Gluck)的歌剧改革作为背景，另一方面在作曲者与指挥的委托之下，克劳斯的得意门生索劳斯基(Hans Swarowsky)也可以负责进行有关历史细节的研究工作，因为索劳斯基不但是克劳斯的门徒，也是研究18世纪末期的权威。除此之外，以此时期为背景，施特劳斯就可以自由运用龙萨(Ronsard)的十四行诗——他的诗作是法国感性创作的极致——来增进剧中的诗情灵感，而不会显得历史时期错乱，风格不协调。施特劳斯在很早的时候，就考虑过从各个角度来探讨此一主题，他甚至还把其中的几个可能性列了出来：

先有文字，再有音乐(瓦格纳)
或者先有音乐，再有文字(威尔第)
或者只有文字，没有音乐(歌德)
或者只有音乐，没有文字(莫扎特)

为了同时讨论这几种可能性，克劳斯和施特劳斯决定赋予自己一项艰巨的任务，那就是在剧中把充满象征性的人物(诗人、音乐家以及在两者间居中协调、扮演缪斯〔Muse〕角色的女伯爵。)转化成活生生的真实人物(这是格雷格永远无法办到的)，让这些真实人物运用奥斯卡·王尔德和莫里哀笔下的那种机智巧辩来讨论文字与

音乐间的两难问题。非但如此，这部戏当中的剧院导演角色——这个角色和莱因哈德十分相像——以及歌者和舞者的娱乐效果也可以使其中的讨论内容更加丰富。

要掌握这样的剧情因素需要很强的组织能力，幸而施特劳斯天生对剧场有很强的领悟力，组织剧情对他来说，一直都还算容易。这部戏从头到尾都在运用《间奏曲》剧中所使用的那种“说话体”(Parlando)风格进行辩论，直到其中最重要的一景，整个场景因为编写成八重唱甚至九重唱（施特劳斯在此运用了他在编写《沉默的女人》一剧时曾经使用过的技巧）而变得异常庞大。在这个场景中，所有的人物同时表达了各自不同的观点，至于这部歌剧基本的感情戏部分，则在诗人与音乐家分别向女伯爵示爱的那几景，以及女伯爵最终考虑选择哪一方（“这样的安排会不会有点俗气?”施特劳斯心中曾这样怀疑，不过他明白，最后还是要靠音乐来提升整个情境。）的独白中表现出来。到了辩论的高潮点，剧院导演的角色以夸张的风格唱出一段精致的咏叹调来表达自己的看法，仆人们则像《阿里阿德涅在纳克索斯》中的丑角那样，对这一整天所发生过的事件提出批评和指责；就连一个名字容易引人联想的角色陶普(Taupe:鼹鼠)也都出其不意地出现。对于剧中女主角的抉择，施特劳斯暗地里开了一个玩笑。虽然根据剧本的安排，文字和音乐的重要性到后来还是没有解决，不过这部歌剧一开始，是以作曲家的弦乐六重奏开场，到最后一段，圆号响起拉下幕布之前，也是以作曲家的情歌基调作结尾。

《随想曲》这部歌剧在1940年时进展得很快，整部戏的草谱在1941年2月已经写好，那年夏天，施特劳斯把主要的管弦乐部分也都完成了。由于克劳斯颇受各有关当局的眷顾，在他出面争取下，虽然当时时局混乱，这部歌剧还是很快就获得了首演的机会。如果说施特劳斯现在因为唾弃纳粹政权而对他们敬而远之，对一切保持缄默，那么克劳斯和他正好相反，克劳斯一直不遗余力地巴结他的领导上司，以便维护音乐界的权益。大战结束后，克劳斯曾像其他人一样为自己辩护，说他为文化价值守住了最后一个立足点，以免于分崩离析。事实上，在大战的后半期，德国的处境越来越惨，祸事接踵而来，在这种情况下，克劳斯负责主导的艺术节居然还能够维持如此长久的时间，的确令人感到十分惊讶。后来克劳斯还指出，他曾经利用他在维也纳的地位，帮助过许多犹太艺术家在"清洗"时逃过一劫，无论他这话是真是假，1942年间在慕尼黑所举办的施特劳斯艺术节，的确完全是靠着他和戈培尔的交情来推动的。《随想曲》于10月28日在艺术节中首度搬上舞台，由施特劳斯旗下新的首席女高音，同时也是克劳斯的妻子薇奥列卡·乌苏列克(Viorica Ursuleac)饰演伯爵夫人一角。

预先排定的《达尼埃的爱情》的首演原本是要作为施特劳斯80大寿的贺礼之一，不过到了1944年时，德国早期战胜的形势已发生逆转，盟军对德国的轰炸越演越烈，到最后，戈培尔终于下令禁止举办各种艺术节的活动。此时克劳斯再度运用了自己的地位，想办法说服戈培尔，



两位作曲家与一位剧作家：施特劳斯、克劳斯与第一任扮演弗拉曼的霍斯特·陶伯曼（Horst Taubmann），摄于1942年《随想曲》首演的彩排中

说《达尼埃的爱情》一剧那年夏天在萨尔茨堡的排演已经十分成熟，很值得有关当局网开一面，破例让此剧顺利上演；另一方面，萨尔茨堡的“狡猾的负责人”(Gauleiter)也对此事极表赞同，于是在一阵混乱的安排下，8 月 16 日，这部戏的着装彩排顺利进行。三天后，由于宣传部长进一步出面指示，取消所有的演出活动，这部戏的正式演出也就跟着无疾而终。(在奥地利和德国，所谓的着装彩排，或称 Generalprobe，其地位比这类彩排在英美的地位



克劳斯与施特劳斯于 1947 年在伦敦的合影

重要得多；不过这次演出的受挫，对施特劳斯而言，当然还是一个十分重大的打击。）《达尼埃的爱情》的制作人哈特曼（Budolf Hartmann）为我们勾勒出一幅施特劳斯的动人画像，根据他的观察，此时的施特劳斯虽然深深感到绝望与幻灭，不过还是跟着众人，一同积极筹备那终究不能实现的首演。（直到1952年，克劳斯才有机会在萨尔茨堡把这部歌剧正式介绍给大众。）这部歌剧最后一景之前的那段间奏曲的丰富的管弦乐，带给施特劳斯很大的感动；在着装彩排进行之后，有人发现施特劳斯在更衣室里，手里握着乐谱，双手上举抬头仰望，说道："等我上那里的时候，我希望只要我带着这个，上帝就会宽恕我。"

当克劳斯询问施特劳斯，是否有可能再继续合作下一部作品时，施特劳斯回答道，完成《随想曲》一剧已经是他"此生在剧院中成就的最佳结尾"。不过尽管施特劳斯说过这话，这部结构匀称、近乎完美的作品，却未必会让前一部作品的美妙篇章黯然失色。众人之所以会给予这部作品如此高的评价，也许是因为过度相信施特劳斯对自己盖棺论定的评论所致。施特劳斯后来还幽默地表示，一个人只能留下一个遗嘱。这点他错了。就像肖斯塔科维奇最后以三首弦乐四重奏，从许多令人赞赏的角度探索了死亡这个课题，致使我们徒然在充满绝望哀伤的第十五交响曲寻找最后的真理；施特劳斯也针对他剧中的两个主题，进行了各方面的讨论，不过他讨论的方式和肖斯塔科维奇有很大的不同，《达尼埃的爱情》一剧确有其缺失，格雷格的剧本充满了绞尽脑汁的匠气，剧中的人

物平板僵硬,动机也模糊不清;不过此剧中自有其黄金般灿烂的宁静气息,不只是《达夫妮》的翻版。施特劳斯把这部戏当成一种“希腊版的《众神的黄昏》”,虽然整部戏的风格从头到尾一直都很轻巧愉悦,但是在告别式般的最后一景,和众神一同欢度美好时光的,却是在第二幕中迫使朱庇特盛怒的瓦格纳。虽然《随想曲》在某些方面保有另一个世界的特色,和《达尼埃的爱情》中所展现出来的截然不同,但是在它们诞生的那个年代里,这两部出自80多岁老人之手的作品都同样拥有遗世独立的奇异光华。在施特劳斯的生命里,还需要忍受许多的悲哀与苦难,不过到时候,施特劳斯用来衡量这些的,可就是另外一种比较严肃的创作形式了。

14

宁静的落幕

即使在 1924 年辞去了维也纳爱乐乐团指挥一职之后，施特劳斯还是习惯和保莉妮在贝尔威德宫旁边的“小城堡”(Schlösschen)里过冬。第二次世界大战时，他们必须撤离在维也纳的城堡，但是在茨威格这段插曲过后，在加米施别墅的生活变得更难过了。纳粹握有施特劳斯态度轻蔑的证据，而且由于保莉妮毫不忌讳地出言反对政权，把情况弄得更糟，儿媳艾丽丝和孙子们受到的迫害愈来愈多。因此，1942 年维也纳国家歌剧院总监希拉赫(Baldur von Schirach)表示，只要他们不再公开犯下大错，这个城市很欢迎他们在故宅中定居，他们也只有答应了。有些人批评施特劳斯不像其他音乐家一样移居国外，这些人应该考虑到两点：第一，其他移居国外的音乐家除了少数几个有英雄气概的以外，其余的都是犹太人；第二，施特劳斯快要 80 岁了。指挥家克莱姆佩莱尔直截了当地说，他留下来没走，是因为德国有 56 家歌剧院，而

美国只有两家。这种说法完全没有考虑到这位作曲家已年老体衰，竟然理所当然地认为他有办法接受那么多的演出约定。

那年5月，施特劳斯同意让《随想曲》的弦乐六重奏序曲部分在希拉赫的剧院中首次广播，作为答谢。在战争后期的残酷阶段里，这位剧院总监希望能维持维也纳的文化水准，施特劳斯便是计划中很重要的一个角色。那一年也是维也纳爱乐乐团100周年纪念，施特劳斯将一首他没有完成的音诗草稿献给乐团。这首音诗的主旋律正是斯美塔那(Smetana)《伏尔塔瓦河》(Moldau)的奥地利版。这支乐团顺着多瑙河溯流而行，直到国家的首都，然后接受康塔塔合唱的欢迎。他个人又加了句赞词："只有指挥过维也纳爱乐乐团的人，才真正地了解他们。"次年冬天他们录制了许多施特劳斯的管弦乐作品。除了《家庭交响曲》外，其他的录音都在接下来的轰炸中散失了。更早期的录音大多是在前一个十年间和柏林爱乐乐团所录制的，它们则幸免于难，得以向我们展现施特劳斯激发出演奏者的一种极佳的透明度和蓄积的力量。李格(Walter Legge)对前者的形容是："常常有人批评他作曲时顾虑太多的细节，这就是反证。"他谈到施特劳斯到德累斯顿指挥莫扎特的G小调交响曲(K·550)和他的《堂吉诃德》及《蒂尔的恶作剧》时说：

不管是谁把施特劳斯的作品指挥得很浑厚(thick)、或很含混，只要听过这场音乐会的人还活着，就能提出反

证，证明只要好好地演奏，这些作品的质地就和莫扎特的作品一样的清晰澄澈。

有一阵子维也纳维持了自第一次世界大战后的一个文明的避风港的地位。这个时候，是可以静下心来回顾过去，检讨早年的音乐成就，而施特劳斯在闲暇时间，以令人惊讶、浑然天成的自然手法，创作了第二圆号协奏曲和一首F大调木管小奏鸣曲(Sonatina in F for Wind)，以纪念他过去以这种形式创作的尝试，也就是1882年的管乐小夜曲(Serenade for wind instrument, op. 7)和1883年的圆号协奏曲(Horn Concerto, op. 11)。1943年，他完成一首小奏鸣曲，同时也是大病初愈之际，他甚至写上了副标题“出自一间病人的工作室”，将此曲题献给德累斯顿的演奏者，他们的前辈，正好担任了1882年的那首小夜曲的首演。晚期的这些作品，像《随想曲》和《达尼埃的爱情》这两部歌剧中的曲子，一方面以一种愉快的手法，排除了令人消沉、怀疑的气氛，另一方面，虽然和声部分反映出从最初几首练习曲留传下来的要素，但总是有一种轻柔的味道，缭绕空中的，不是秋天，而是春天的气息。

1943年维也纳遭到轰炸，施特劳斯不得不撤离。于是那年夏天他在加米施别墅写作了小奏鸣曲的最后几个小节。接着，战争的灾难首次蔓延到他私人世界的中心。10月2日，慕尼黑国家剧院在一场空袭中被摧毁。施特劳斯告诉他妹妹约翰娜，他难过得说不出话来。更糟的

还在后头。当纳粹要征用加米施别墅，以供战争受难者疗伤的时候，施特劳斯拒绝了，并且简短地回答说，就他个人而言，战争本来就不应该爆发。“就我而言，不该有人会死。”这是他第二次身陷险境，幸亏有一个纳粹领导人汉斯·弗朗克博士（Dr. Hans Frank）同情他，插手干预，阻止了希特勒盛怒下的行为，让他只在1944年1月强迫征用了仆人的住房，以及禁止施特劳斯和纳粹指挥官接触。

现在施特劳斯自我保护的方式就是潜心精读歌德全集。这是对德意志民族人道精神的景仰，但是令人愈来愈难以相信这种精神曾经存在。精神上的韬光养晦对他确实有些好处。1944年戈培尔关闭了歌剧院，1945年，德累斯顿和维也纳国家歌剧院终于在轰炸中被毁。他曾经



轰炸之后的慕尼黑歌剧院

在这些地方享受过许多就任新职时的胜利快感，现在这些建筑物都不复存，这对他有如一记当头棒喝，刺激他创作了一首曲子《变形》(Metamorphosen)作为回应，这是一首写给23个独奏弦乐器的挽歌。曲名指的并不是这个作品本身持续不断的变奏曲，而是歌德在老年时形容自己心理过程的用语。在《变形》的草稿中发现摘自诗人策宁(Zähme Xenien)的《和平警句》的几句话，更强化了这种类比。(1942年9月，在《最后四首歌曲》〔Four Last Songs〕之前，施特劳斯写作了最后一首歌曲，歌中的警句，便是摘录于此。)歌词表达了两种人的生命哲学，以及一种冷静的决心，它们现在成了施特劳斯重要的生活方式，让他能够不管周遭的环境，奉行如一。这些歌词很难经由阐释表达诗意，但是它们的精义是说，没有人能够全然了解这个世界奇怪的运作，尽力去了解自己，总是比较好。歌德的结论是，要告诉自己，既然到目前为止一切都很好，所以一直到最后，都会很好。

正是这种对自我了解的不断追求，引领着施特劳斯一路走来，无视音乐史上外在的大风大浪，来到了40年代的器乐作品，来到《随想曲》恒常不变而又独特的世界，最后再走向《最后四首歌曲》。在《变形》一曲中他努力地想扫除心中的困惑，了解他对身边这个世界的破坏有何感受，结果创作出一种严峻而阴郁的送葬告别曲，几乎就像正式的仪式一样。尽管中间的幻想曲有令人熟悉的丰富性，唤起了对过往事物鲜艳的回忆，但他却任由葬礼冷酷无情地走向和弦胜利的快感。如影随形地跟在这些和

弦后面的，是贝多芬《英雄》交响曲（Eroica）第二乐章送葬进行曲的节奏和主旋律。施特劳斯声称这些旋律是不知不觉地从他心里冒出来的，直到他发现后，终于有意识地完整引用贝多芬的作品。他在修改 1939 年所作音乐会圆舞曲《慕尼黑》（München）的时候，将希望与绝望的顺序颠倒，打破了原先的形式。其中有一段对康拉德向慕尼黑欢呼的光彩夺目的处理是从《火荒》中摘录的，原本是在中间插入一段不和谐小调的哀歌。《变形》则没有这种乐观的气氛。像《阿尔卑斯交响曲》的完成之夜一样，《变形》留下了一种残忍无情的印象。这种印象，以这种方式消除后，就会替“更快乐的音乐”清出一条道路。施特劳斯在 1945 年 4 月 12 日完成了《变形》，不过要等到 1946 年 1 月才能由萨赫（Paul Sacher）和苏黎士音乐学院（Zürich Collegium Musicum）担任首演。

在大家的长期盼望之下，德国终于在 4 月底战败了，美国士兵沿着花园小径走到了加米施别墅。“我是《玫瑰骑士》的作者，别来烦我。”施特劳斯对他们说，但是事情可不是这样就完了，其中有一位士兵刚好是兰席（John de Lancie），费城管弦乐团的首席双簧管，那天晚上他们两个人就一起讨论音乐，也照了一些很有价值的照片。照片上的老作曲家从他最有名的歌剧中拿了几个段落给对方看，表现了孩童般的热情。那次会面还有另外一个影响深远的后续，那就是兰席委托他写作一首双簧管协奏曲，不但要尽量发挥第二圆号协奏曲的莫扎特味道，还要让独奏者在这种稀疏的曲目中担任一件优雅又有分量的



1947 年施特劳斯在瑞士伯恩艺廊细看一幅画作

工作。这是艺术中的艺术的另一个好例子：曲子一开始，便是一段抒情旋律式的双簧管演奏，听起来浑然天成，展开一段 46 个小节不停的、非常艰难的独奏，管弦乐部分也以一种近似他后期作品的秋天气息加入演奏，十分悦耳。

战争后期的那几年，施特劳斯受到纳粹的迫害，现在则面临“非纳粹化”(de-Nazification)的审判，还得回到 30 年代早期，检查他对纳粹的无心之助有何含意。他的资产在德国遭到冻结，这是他一生中第二次一文不名。经历了极大的压力之后，他和保莉妮屈从了朋友的建议，在 1945 年 10 月离开加米施别墅前往瑞士。保莉妮经常生气，心中的不快表现出来就是常常和家人争吵，争吵的次数之多，令人惊讶。虽然如此，她的丈夫似乎在哪里都可以工作。当他们一个旅馆接着一个旅馆搬来搬去的时候，他完成了双簧管协奏曲的管弦乐谱，1947 年 12 月还完成了另外一部可能不是那么匀称，但是同样愉悦的作品——为竖笛和黑管，而以管弦乐和竖琴伴奏的双重小协奏曲(Duett-concertino)。在这首作品中他回忆着维也纳爱乐乐团的首席黑管布格豪塞(Hugo Burghauser)多年来的贡

献。最后一部在加米施别墅完成的器乐作品则是他们快要离开时才大功告成，即第二木管小奏鸣曲。这首曲子和其他的作品一起在第一次瑞士巡回演出中演奏。

施特劳斯还做了几次令人扼腕的尝试——想到他最近的财务危机,这也是可以理解的,试图从他成功的歌剧作品中赚一点钱。这些尝试包括了一首蜕变自《玫瑰骑士》的《华尔兹系列》(Waltz-sequence)。他同意把《玫瑰骑士》简短的前奏部分至少切断三个地方,其余的部分则以一种草率的方式来处理。另外一个尝试则是从歌剧《没有影子的女人》中摘出几个部分,作成幻想曲。他自己承认,这些作品他一点也不满意。1947 年 10 月这首幻想曲在伦敦演出。在比彻姆的鼓励之下，英国当局在德国法庭做出决定之前，暂时通融，10 月 4 日施特劳斯首度搭飞机出国，赴伦敦参加一个为他举办的音乐节。比彻姆新成立的皇家爱乐管弦乐团（Royal Philharmonic Orchestra）的圆号演奏者诺曼·德马（Norman Del Mar）接受委托担任幻想曲的指挥。他对这位作曲家写了三大巨册的权威研究,在序言中,他回忆施特劳斯是如何“走到指挥台上，阴郁地看了几分钟乐谱，喃喃说道：‘全都是我的错!’然后就离开了”的。

除了这点以外，那倒是一场洋溢着胜利喜悦的庆祝活动。1947 年 10 月 5 日,就在同一场音乐会上,施特劳斯亲眼目睹了比彻姆所指挥的《堂吉诃德》,由托特里耶(Paul Tortelier）初次在英国登台担任大提琴独奏，以及《贵人迷》组曲,以及《火荒》中关于爱情的四景。一星期



第一次飞行：1947 年 10 月 4 日 83 岁高龄的作曲家抵达诺霍特机场

后又举行了第二场音乐会，节目包括《麦克白》、《间奏曲》中的克莉丝汀间奏曲、《英雄生涯》和《阿里阿德涅在纳克索斯》最后的二重唱，由玛丽亚·塞波坦利和卡尔·弗里德里希(Karl Friedrich)演唱。那年稍早，也同样是在音乐季的时候，比彻姆录制了《贵人迷》组曲和歌剧精华，而他在10月24日和26日两天为英国国家广播公司（BBC）第三台演出了两次《埃莱克特拉》，同时也录音发行。施特劳斯在这次音乐节中指挥的作品包括了在阿尔伯特厅(Albert Hall)和爱乐乐团合作演出的《唐璜》、《滑稽曲》、《家庭交响曲》，以及在月底他离开前与英国国家广播公司交响乐团合作的《蒂尔的恶作剧》。他和比彻姆的友谊更加稳固，并且花了好几个小时在国立泰特艺廊(National and Tate Galleries）和华莱士收藏室（Wallace Collection)欣赏画作。提香(Titian)、丁托列托(Tintoretto)和科雷乔（Correggio）这些人的作品，就像他所研读的歌德的作品一样，让他更加确信不管发生什么事，文明总是会安然地留存着。他和魏利·苏恩(Willi Schun)讨论到他的老计划，说他创作了一首“艺术家”交响曲，并取材于维隆纳的《海伦》(Helen)作为慢版的主旋律。此行让他赚了很多钱回到瑞士，这对他的幸福而言，也是很重要的。

他在自我放逐的生涯中重新和保莉妮团聚后，德国浪漫诗人艾兴多夫（Joseph von Eichendorff）的诗作《黄昏》(Im Abendrot)中的几句话，让他大为感动，激发了他最后的灵感。这首诗中述及一天中不同时刻的那些深具启发性的诗句，施特劳斯曾经于1928年在一首为合唱团

和管弦乐的声乐套曲《白天》(Die Tageszeiten) 中使用过。《黄昏》描述一对伴侣望着落日，心平气和，听凭天命



施特劳斯和比彻姆爵士摄于德鲁利巷剧院的排练中

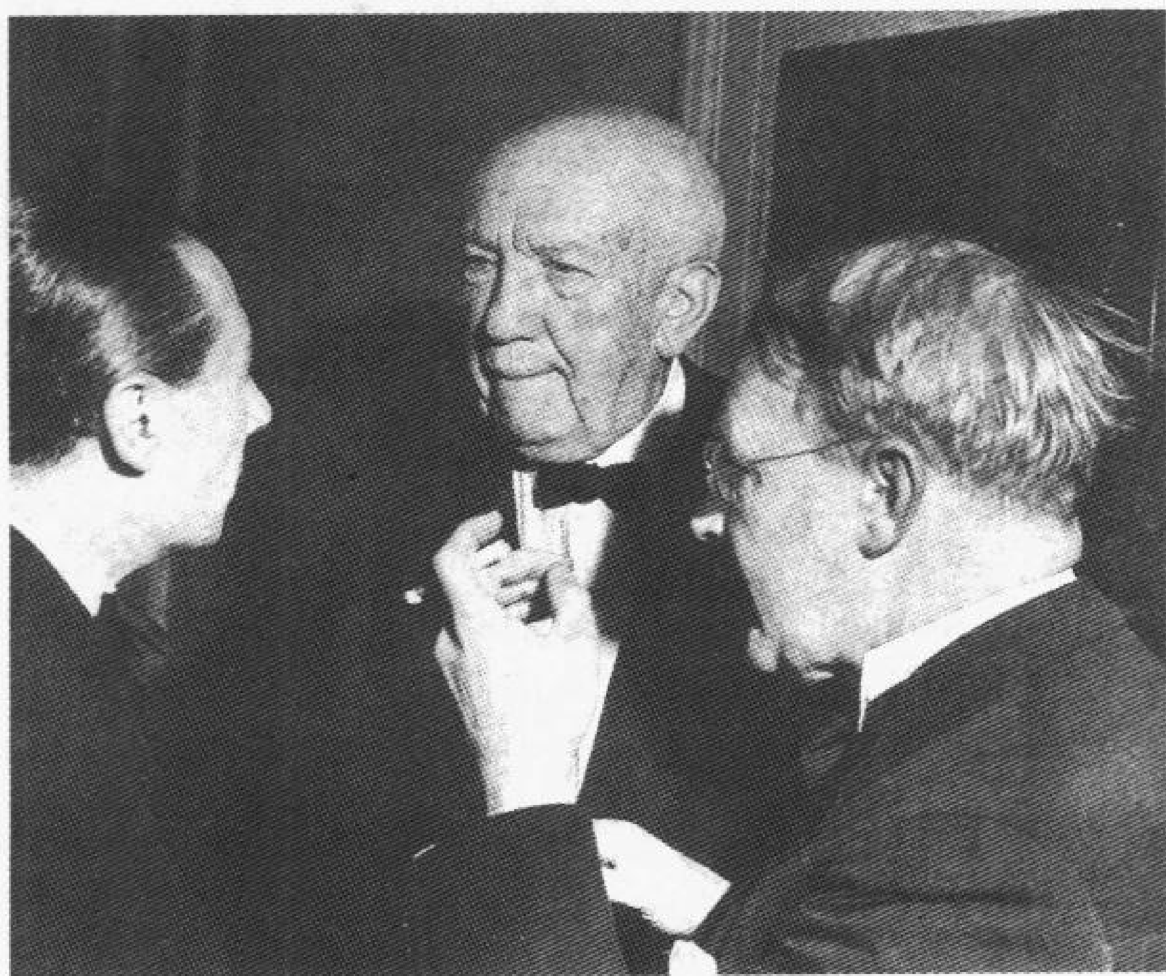
地问到："也许这就是死亡吧？"这几句话是如此感人，显然很适合他的处境，于是他就在 1948 年 5 月将这几句诗配在一首歌曲里，并加上了绚丽的管弦乐伴奏。这时，他和保莉妮正在蒙特罗克斯（Montreux）等待时机。他思索着一年四季的循环，觉得季节正配合着海塞（Hermann Hesse）一本诗集中生命的不同时刻，再加上又受到他儿子弗朗茨的激励，便决定再为《黄昏》加上四个场景。那年夏天他终究只完成了三个场景：《春》（Frühling）、《睡去》（Beim Schlafengehen）和《九月》（September）。他以敏锐的情感再加上独具特征的自传，借助《九月》的圆号尾奏（horn coda），呼唤出《英雄生涯》中英雄的退隐，并且最



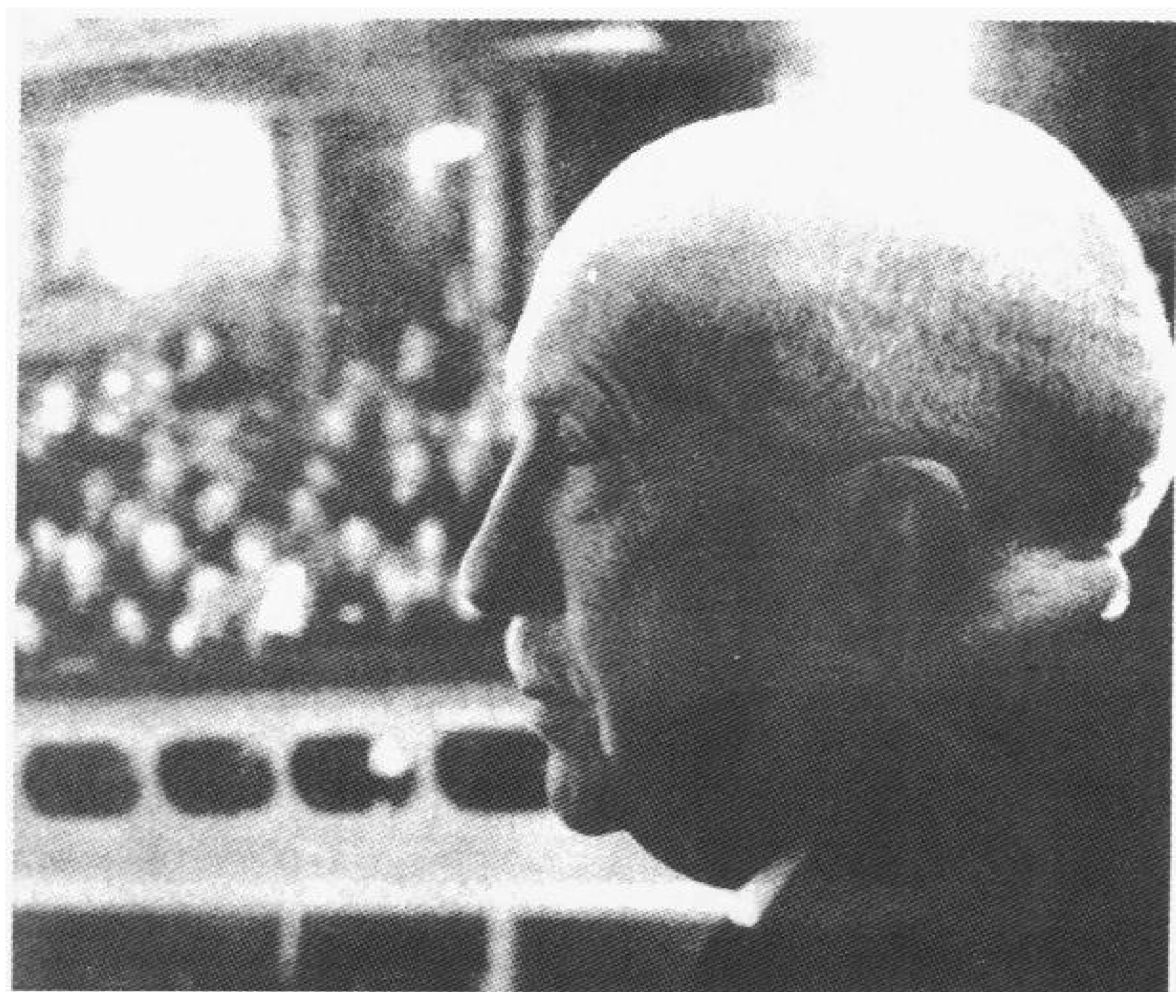
施特劳斯向英国皇家爱乐管弦乐团的团员道贺

后一次引用《死与净化》的意识形态主题。

当死亡降临的时候，死亡离他长久以来所想像的终曲也不远了。然而他仍然在必须活着的岁月中完成许多事情。11 月的时候他又完成了一首歌曲，和其他的作品一样带着乡愁的情绪，但是规模小得多，用人声演唱和钢琴伴奏。就像《最后的四首歌》一样(即《黄昏》、《春》、《睡去》、《九月》)，这首曲子题献给叶丽莎，由于她把惟一的一份乐谱和她的文件一起放在美国，后人直到 1984 年她



与恩斯特·罗斯(Ernst Roth)和亨利·伍德(Henry Wood)交谈



摄于德鲁利巷剧院观众席

过世后，才确定还有一首《锦葵》(Malven)，它取自克诺贝尔(Betty Knobel)的一首诗。1948年间，施特劳斯受到膀胱感染的困扰，12月时终于在洛桑(Lausanne)动手术。既然"非纳粹化"评议会已经证明他的清白，没有和纳粹共谋，他就可以和保莉妮自由地回到加米施别墅，但是他得养病，只好继续待在瑞士，直到次年4月。1949年6月，他得以到慕尼黑旅行，庆祝85岁生日，甚至还指挥了《玫瑰骑士》第二幕和第三幕的最后几景。也许你会惊讶，施



施特劳斯为庆祝85岁生日指挥巴伐利亚国立歌剧院管弦乐团

特劳斯选择在节目中上演《阿里阿德涅在纳克索斯》的原版，当做给自己的一份特别礼物，那里面包含着霍夫曼斯塔尔贡献的《贵人迷》。他获得了第三个荣誉博士学位，这一次是慕尼黑大学颁赠的（之前他曾接受海德堡大学

和牛津大学的颁赠)。一个月之后,他到慕尼黑作最后一次的造访,为巴伐利亚电台(Bavaria Radio)指挥《随想曲》中的月光音乐。

他在8月中接连有几次轻微的心脏病发作。他知道自己的大限近了,便以恰如其分的感人手法,“创作”了自己的告别辞。8月29日制作人哈特曼拜访他,发现他的身体非常虚弱,但是意识仍很清楚,而且还在惋惜在战火中失去的歌剧院,但是对歌剧传统的未来,他则是一方面满怀希望,另一方面则担心恐惧(1945年4月他寄给伯姆的一封信中,充分地表达了对这件事的看法)。他对哈特曼摘述了一句——他自己倒不记得这句话出自哪里——《特里斯坦与伊索尔德》第一幕中伊索尔德对布朗加奈(Brangäne)道别时所说的话:“为我问候这个世界(Grüss mir die Welt)。”他对他的媳妇艾丽丝说:“我能听到这么多的音乐。”当她问要不要替他拿一些稿纸的时候,他回答道:“垂死的模样就如同我写在《死与净化》中的那样。”9月8日他平和地过世了,四天后他的遗体火化,他在年初曾经在慕尼黑指挥过的三位声乐家,唱了《玫瑰骑士》中的三重唱。

这对曾经手牵着手、凝视夕阳的夫妇并没有分开很久。保莉妮失去了活下去的理由,不到一年,就在1950年5月13日过世,九天后福拉格斯塔特(Kirsten Flagstad)在富特文格勒(Furtwängler)指挥的爱乐乐团的伴奏下,在皇家阿尔伯特厅首度演唱了《最后的四首歌》。藉着这次的演出,施特劳斯虽然长眠地下,但是却成就了四首

"终曲",它们宁静又深刻感人,正如他曾经对霍夫曼斯塔尔谈到《玫瑰骑士》的时候,他曾经对他那么说:"就是在结束的时候,作曲家才能达成最好的结果。"那时候他并没有错,而最后他终于以一种不同的方式,以《最后的四首歌》获得成功。对于一个至死都维持着他的美感的人来说,再也找不出比这个更恒久不变、更尊贵的生命终曲了。